Fasc. 31-32. (Vol. II - pag. 161 a 200 - con una tavola colorata) **L. 2.—**

STORIA DELLA PITTURA

DAL 1400 AD OGGI

DI

MAX ROOSES
Direttore del Museo Plantin Moretus ad Anversa

di LÉONCE BÉNÉDITE
Direttore del Museo Nazionale del Luxembourg

TRADUZIONE ITALIANA CON AGGIUNTE PER CURA

DEL

DOTT. GINO FOGOLARI
Direttore delle RR Gallerie di Venezia

VOLUME SECONDO

LA PITTURA DEL SECOLO XIX

DI

LÉONCE BÉNÉDITE

MILANO - SOCIETÀ EDITRICE LIBRARIA

Digitized by the Internet Archive
in 2016

https://archive.org/details/storiadellapittu01bene

STORIA DELLA PITTURA

DEL SECOLO XIX

STORIA DELLA PITTURA

DEL SECOLO XIX

DI

LEONCE BÉNÉDITE

Direttore del Museo Nazionale del Luxembourg

TRADUZIONE ITALIANA CON AGGIUNTE PER CURA

DEL

DOTT. GINO FOGOLARI

Direttore delle RR. Gallerie di Venezia

con 514 illustrazioni intercalate e 16 tavole colorate

MILANO - SOCIETÀ EDITRICE LIBRARIA

Milano, 1915. — Tipografia Indipendenza.

Carlo Fornara. — A Fontanalba.
(Proprietà della Galleria A. Grubicy, Milano).

PREFAZIONE

Nel dar veste italiana all'opera di Léonce Bénédite, *La Pittura del secolo XIX*, in questo secondo volume della *Storia della pittura dal 1400 ad oggi*, ci siamo prefissi aggiungere una parte interamente nuova, intesa a rendere il dovuto onore ai pittori italiani moderni, dagli scrittori forestieri sempre tanto ingiustamente trascurati.

Se un critico volesse riassumere in un centinaio di biografie soltanto, tutta la storia della pittura durante il secolo scorso, sembra a noi italiani che egli dovrebbe nel suo volume far posto al Cremona, al Faruffini, al Signorini, al Fattori, i quali tanto di bello e di nuovo hanno creato nel regno dell'arte. Che dire dunque nel non veder di

Ettore Tito. — Sulla laguna.
(Galleria Moderna, Venezia).

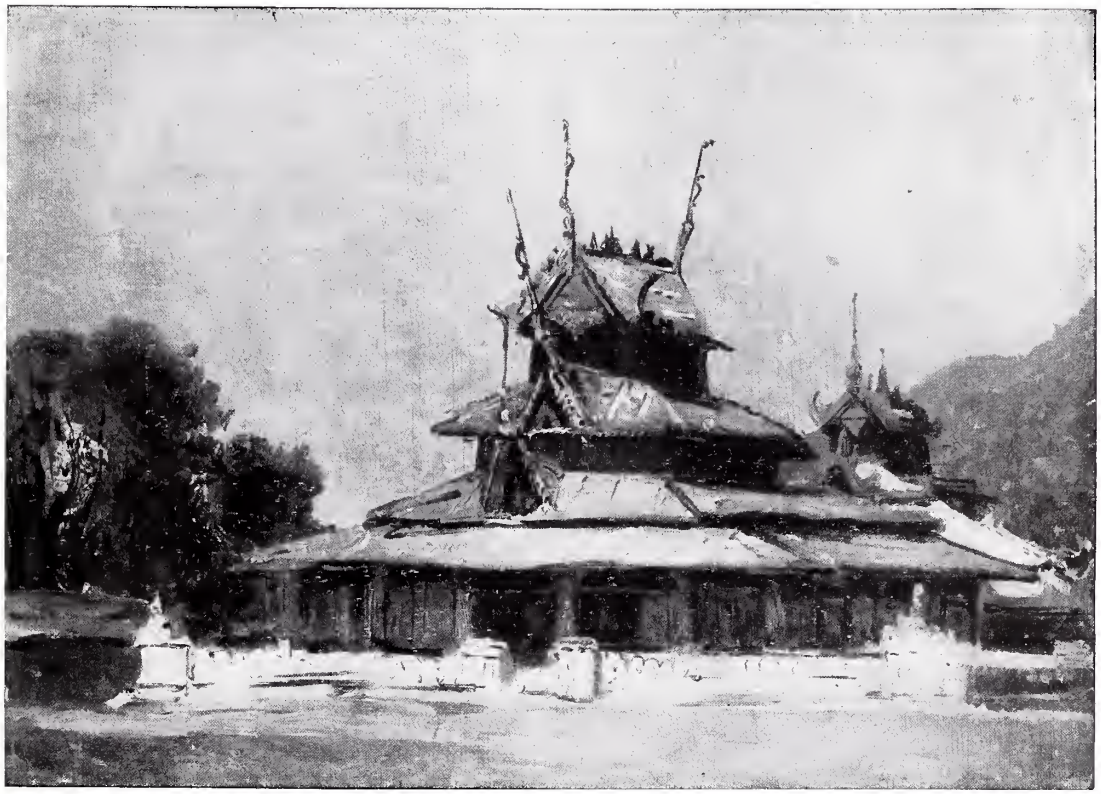
cotesti artisti ricordato nemmeno il nome in tutta l'opera, pur così ricca e bella, del nostro autore, in cui i pittori stimati degni di ricordo sommano quasi al migliaio? Di altri nostri grandi troviamo bensì cenno, ma è cenno frettoloso, quasi più dispregiativo del silenzio. Gaetano Previati, ad esempio, appare in una rapida enumerazione, degnato solo di due benevoli aggettivi, mentre egli è tale artista da poter forse essere odiato per la sua tecnica deformante, non certo abbassato al livello della mediocrità; sicchè chi non ripudi l'opera sua deve esaltarne l'idealismo, la radiosa poesia, porlo fra i maggiori, studiarlo con reverenza.

Giovanni Boldini. — Ritratto di Whistler.
(Fotografia Braun C. e C.).

Ma la colpa di coteste gravi omissioni non è tanto dello scrittore francese, coltissimo e sempre di fine giudizio, quanto nostra. Per ciò che riguarda l'arte contemporanea e i nostri pittori in special modo, la letteratura è ancora presso di noi così scarsa, frammentaria e dispersa, che difficilissimo riesce agli stranieri trovar le fonti a cui attinger notizie e indicazioni. Il critico istintivamente guarda dal proprio punto di vista: predilige quelli fra i pittori stranieri, che maggior voga hanno ottenuto nel proprio paese — la fortuna del De Nittis e del Boldini a Parigi informi — oppur quelli che meglio gli sembrano riflettere le glorie artistiche della sua patria; e in tutti i modi si industria di riannodare alla propria scuola, alla propria tradizione, gli artisti forestieri di fama universale. Prendiamo ad esempio il Segantini: gli storici tedeschi non mancano di informarci che il grande trentino nacque suddito austriaco, che nelle sue vene scorreva sangue teutonico, che nell'arte sua si afferma il carattere nordico, e dimenticano che Arco, la cittadella natale dell'artista, prettamente italiana, situata a pochi chilometri dal nostro Garda, è luminosa di sole e ridente di vegetazione meridionale, e che del resto il Segantini fu milanese per educazione, per amicizie, per lotte artistiche, per l'intera sua vita. Il critico francese invece, immemore della geografia, osserva che l'onore di dar la luce al campione più valoroso dell'arte moderna italiana era ben giusto spettasse al Piemonte, la regione d'Italia che con la Francia confina, con la Francia ha in comune gusti e costumi, e per tempo subì l'influsso dei maestri francesi, creando, sugli esempî dei naturalisti d'oltr'alpe, una

scuola di paesaggio illustrata dal Fontanesi. Ora se è impossibile far del Segantini un tedesco, addirittura assurdo è voler riavvicinare quell'arte sua sdegnosa, amara, talora, per soverchia energia, faticosa, all'arte francese tutta brio e leggerezza. Qual relazione tra la visione quasi geometrica, cristallina, del paesaggio segantiniano e la soffusa nebulosità idilliaca di un Corot o di un Fontanesi? Certo è risaputo che una vivace impressione produssero sul Segantini talune grandi fotografie di quadri del Millet, raffiguranti scene di contadini, ma il nostro grande solitario non era uomo da poter fare opera di imitazione.

Del resto, rivendicando l'importanza del movimento artistico italiano, noi non inten-



C. Mancini. — Indocina.

diamo certo di mettere in dubbio il vivace influsso che la pittura francese esercitò in Italia durante il secolo XIX; nè ciò sarebbe possibile, dacchè la reverenza, l'entusiasmo dei nostri artisti per i maestri di Francia si affermò più volte in belle manifestazionidi gratitudine. Nel novembre del 1856, alla morte di Paolo Delaroche, creatore del quadro romantico di storia, gli artisti fiorentini, auspice il Morelli, che allora risiedeva a Firenze, tributarono al pittore francese solenni esequie in Santa Croce.

L'evoluzione artistica del Delacroix fu seguìta tra noi con intenso fervore, e i suoi ardimenti accolti con plauso sincero. E quali entusiasmi suscitava nei nostri centri artistici più giovani ogni nuova esposizione parigina!

Quella del 1855, ad esempio, incoraggiò i nostri innovatori a farsi avanti ardimentosi sotto la guida del Morelli, dell'Altamura, del Tivoli, proclamando le teorie dell'impressionismo, in Francia non ancora precisamente definite e praticandole con la visione sommaria

delle figure e delle cose, colte nel valore coloristico anzichè nella linea dei contorni. Dagli ambienti ristretti delle nostre città, su cui ancora pesava l'ombra delle tradizioni accademiche, si guardava a Parigi come al grande, luminoso centro internazionale, dove era finalmente dato alla pittura di esplicarsi coi suoi peculiari mezzi emotivi, prescindendo dal soggetto, rievocando impressioni di movimento, sinfonie di toni, risolvendo problemi di

Giovanni Segantini. — Ave Maria.

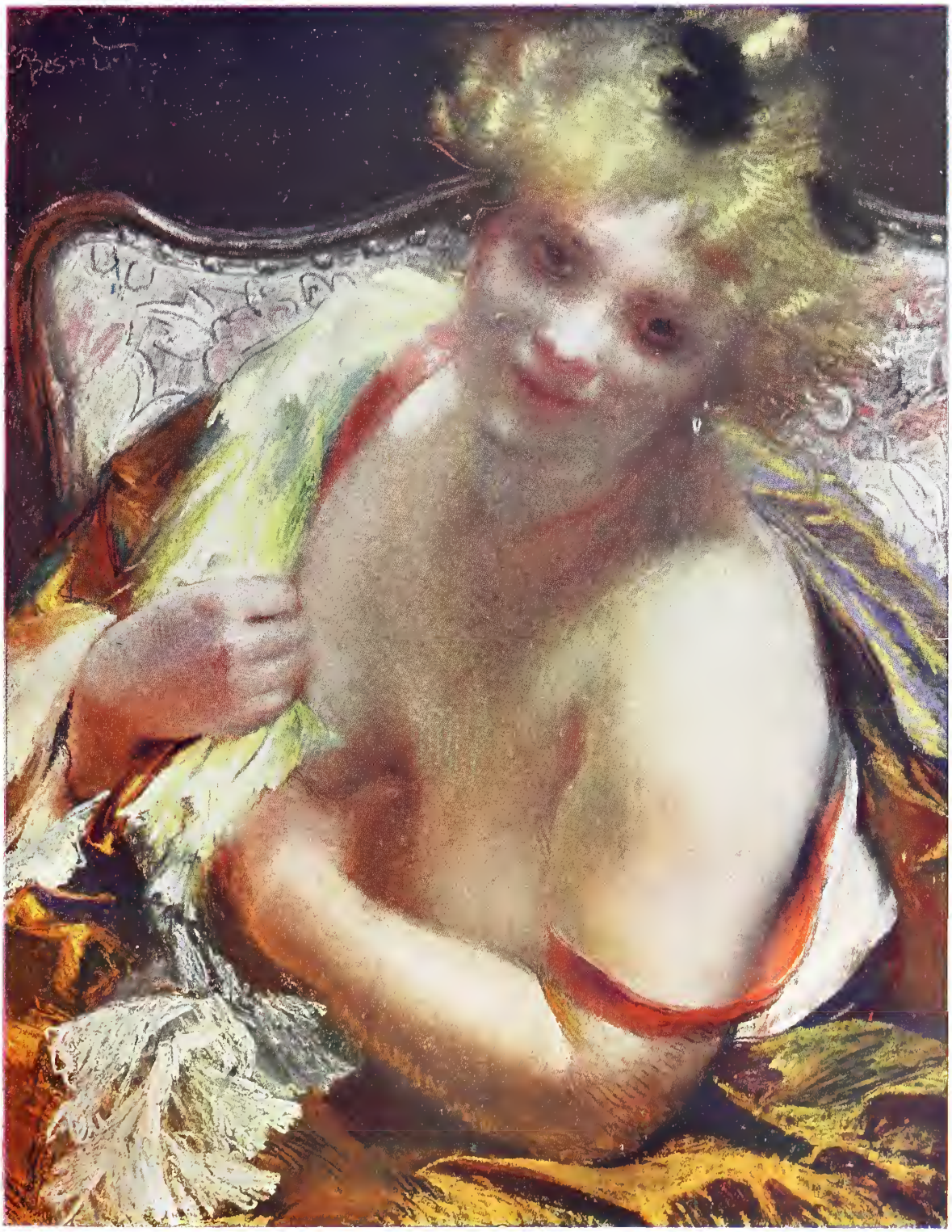
luce, creando visioni nuove del mondo. Ma in pari tempo i nostri innovatori sentivano che ogni vero artista deve porre il proprio spirito in diretto contatto con la natura, lasciar ogni orpello d'accatto, e ricercar l'espressione più semplice e più fresca; per cui lo stesso amore dell'arte, che li aveva sospinti dapprima verso la Francia, li riconduceva tosto alla loro terra, al loro popolo, a cantarne le bellezze e le usanze con accenti prettamente paesani.

Così avvenne che i macchiaioli fiorentini, i quali furono, come vedremo, fra i più vivaci artisti innovatori d'Italia, col Signorini, col Banti, col Tivoli, e con quel Fattori che non conobbe limiti nella ricerca del nuovo e dell'espressivo, assumessero tutti una schiet-

tissima fisionomia toscana, accoppiando ad una speciale secchezza del disegno, una sobrietà quasi monocroma del colore. Cotesti caratteri, nonchè nazionali, regionali, che forse li rendono all'estero di difficile comprensione, devono farli a noi anche più cari.

È inutile nascondersi che per gli stranieri la pittura italiana finisce con Gian Battista Tiepolo (1696-1770); da allora l'Italia, la gran madre degli artisti, dormirebbe spossata dalla sua prodigiosa fecondità nei secoli! Viete teorie, alle quali basta contrapporre l'esatta visione della patria nostra così viva, così densa di popolo, troppo varia nelle sue regioni essenzialmente tra loro diverse e per natura e per storia, perchè, quando mai, tutte ad un tempo esse potessero tralignare. Mentre Venezia riposava, chiusa nella sua storia meravigliosa, Milano infatti risorse, Napoli, che non aveva dato artisti sommi al rinascimento, li offrì al secolo XIX, e Firenze e Venezia ancora, dopo breve sosta, ripresero le gloriose tradizioni. Non sarà vano rievocare partitamente la storia di cotesta moderna rifioritura e dar all'arte italiana il posto che le spetta.

G. Miti-Zanetti. — Sosta.



ALBERTO BESNARD. - TESTA DI DONNA.
STUDIO. (Pastello, Collezione del Signor Pietro Delbet).

INTRODUZIONE GENERALE

I.

IN una esposizione della pittura nel secolo XIX, il primo posto spetta di diritto alla Francia. La pittura italiana, che aveva per ben quattro secoli tenuto gloriosamente il primato, e ancor verso la metà del settecento era stata a Venezia e a Roma, illustrata da artisti, di grande valore, fondatori di nuove ammiratissime scuole, parve, verso la fine del secolo, andar travolta essa pure nel turbine della Rivoluzione. La conquista francese non solo strappò dal nostro suolo innumerevoli tesori dell'arte antica, ma vi soffocò altresì ogni germe di fioritura artistica. Nel decadere della vita civile, le arti si limitarono ad una fredda imitazione classica, priva di qualsiasi originalità; sola la poesia, col Foscolo dapprima, col Leopardi e col Manzoni più tardi, proclamava la nobiltà e la fierezza dell'anima nazionale.

La Francia, ebbra di sangue e di giovinezza, sonante di rulli e di fanfare, tramutò ben tosto col David, il classicismo in un'arte nuova, viva, eroica, atta ad esprimere l'esaltazione dei giorni tragici, e la grandezza dell'epopea imperiale. Non così avvenne in Italia, dove le speranze e i sogni di grandezza, del periodo napoleonico, si convertirono ben presto in un più duro servaggio, ed ogni forza viva dovette nascondersi a congiurare.

E quando più tardi, l'Italia, compiuta l'opera della sua unificazione, riaccese la fiaccola dell'arte, al di là delle Alpi la pittura francese aveva ormai affermata splendidamente la propria eccellenza, specie col rinnovamento della tecnica, e col trionfo del colore nell'aria libera e nella luce. Naturale era per tanto che i nuovi pittori nostri, non trovando al loro sorgere una recente tradizione paesana cui riattaccarsi, si volgessero verso cotesta fiorente scuola francese, da essa attingendo esempio ed aiuto. Alcuni però, rievocando per inconscia suggestione le vecchie tradizioni italiane, oppur sviluppando istintivamente i caratteri della nostra gente, fantastica e bramosa di verità insieme, seppero dir parole nuove, che non moriranno; e l'un d'essi, Giovanni Segantini, si impose all'ammirazione dell'Italia non solo, sibbene dell'Europa tutta, con la forza della propria personalità, in cui, accanto al pittore, palpitava il poeta; ma, salvo qualche rarissima eccezione, i nostri artisti della seconda metà del secolo scorso furono dei solitari, i quali non seppero crear dei discepoli, suscitar nuove correnti, attrarre l'attenzione del pubblico. Convien quindi, per studiar l'arte nostra di cotesto periodo, accingerci a speciali ricerche, oltre che nelle grandi città, anche in qualche piccolo centro provinciale, sereno e appartato; e troveremo artisti gustosissimi, anche se non famosi, sopratutto per espressione di singoli ambienti, e perciò originali, pure nel sovrastare di imitazioni forestiere rispetto alla tecnica. Ma ciò potremo far meglio quando ci sarà passato davanti il tumultuar dell'arte nelle diverse parti d'Europa, fra le diverse scuole e teorie, che si susseguono e si combattono, con un affannoso bisogno di novità. Sorte nei grandi centri, e specialmente a Parigi, coteste scuole non vissero mai tra noi di vita propria, tuttavia, accolte e subite, modificarono talora, se non lo spirito, l'espressione dell'arte.

II.

Nel secolo XIX la pittura predomina su le altre manifestazioni del pensiero artistico. Essa, per sua natura più nobile, più impressionabile, più spontanea, era infatti, più di ogni altra forma d'arte figurativa, atta a riflettere i rivolgimenti subiti dall'umana società, in seguito alle grandi crisi politiche, sociali e morali suscitate in tutto il mondo dalla Rivoluzione francese. Nel secolo che sorge rinnovato, l'arte sente di avere una nuova missione; non più quella solo di rallegrare la vita dei signori, ma di riprodurre fedelmente la vita nelle sue più svariate manifestazioni, di riassumere le aspirazioni, di dar forma evidente agli ideali delle generazioni che si susseguono, rispecchiandone esattamente gli aspetti esterni, e le tendenze spirituali.

1. — Le Nain: Il maniscalco nella sua fucina. (Parigi, Louvre).

Eppure in Francia, ben diversamente che altrove, in Olanda per esempio, nei secoli precedenti l'arte era rimasta lontana dal popolo; essa aveva seguìto il corso generale della vita pubblica, che si andava sempre più accentrando nel Sovrano; era diventata essenzialmente arte di corte, e, come tale, aveva esteso il proprio dominio in Europa, durante il periodo della monarchia di Luigi XIV. Severamente disciplinata sotto l'autorità del Lebrun, che l'usò esclusivamente alla glorificazione del re, prese poi una orientazione decorativa, mitologica, allegorica, religiosa o storica, sempre mossa da un tronfio entusiasmo di adulazione più o meno diretta. Se, per eccezione, il fatto ch'essa celebra, riguarda avvenimenti contemporanei, la composizione è sempre ideata in modo da esaltare la gloria del re. Non si può dire che il popolo sia escluso; il popolo non esiste.

Invece di svilupparsi su gli antichi resti del passato nazionale, la pittura francese subisce l'influsso profondo, anzi, si può dire, indelebile, di un'arte straniera: l'arte italiana che si era imposta al mondo con lo splendore delle sue numerose scuole, e col prestigio incomparabile dei suoi maestri. Essa era stata importata in Francia dai re, i quali avevano intrapresa la conquista della penisola, ed entusiasti, come al ritorno di una crociata, avevano sognato di far ornare le loro sontuose dimore, con gusto nuovo, tutte nello stile della rina-

scenza, fiorita al di là delle Alpi, dai pennelli dei più grandi pittori di Milano o di Bologna, di Firenze o di Roma.

Gli artisti francesi hanno poi saputo acclimatare il nuovo stile al loro paese, andandolo essi stessi direttamente a studiare nei vari centri italiani, attratti dalle infinite meraviglie artistiche e mandativi ufficialmente a perfezionarvi i loro studi.

Nel XVII secolo, l'Italia regna sul mondo col pensiero dei suoi scultori e dei suoi pittori, ed i piccoli popoli settentrionali, rimasti fin'allora così fedelmente attaccati alle loro tradizioni locali, resistono male a questa magnetica potenza di attrazione. Nel XVIII secolo la situazione continua immutata, benchè lo spirito pubblico abbia cambiato indirizzo. Alla pomposa eleganza decorativa dei superbi patrizi franco-italiani del Rinascimento, all'enfasi

2. — Nicola Poussin: Eco e Narciso.
(Parigi, Louvre).

grandiosa degli abili scenografi di Versailles, succede un genere d'arte altrettanto artificiale; un'arte minuta, di finissimo gusto decorativo, che predilige i soggetti esotici: turchi, spagnuoli, cinesi, o i pastorelli incipriati, o le scene cavallcresche e mitologico-amorose; che si stendono e si intrecciano leggiadramente sulle sopraporte e negli spazii tra finestra e finestra delle palazzine, o dei « Trianons ». La pittura, dal servizio dei re, passa a quello delle ballerine, mantenute dai piccoli maestri o dai grandi finanzieri, che si sforzano di imitare i principi. Non si ha più che un'arte graziosa e frivola, di parata e di ornamentazione, un'arte tutta teatrale; e che infatti dal teatro trae ogni sua ispirazione.

Senza dubbio vi furono, anche in Francia, come negli altri paesi, durante tale periodo di più di tre secoli, degli uomini di eccezionale carattere, e di alta personalità, che seppero rendersi fedeli interpreti delle profonde e sane aspirazioni degli spiriti più eletti del tempo, sollevandosi sopra le piccinerie dell'ambiente aristocratico, pel quale sembrava avessero esclusivamente da lavorare. L'austera filosofia, o la voluttà pensierosa del Poussin, la tenerezza

severa del Le Sueur, la esaltata contemplazione della natura di Claudio Lorrain, pur essendosi esercitata su temi antichi o religiosi, come la fantasia sorridente e malinconica del Watteau, nata da un piccolo mondo di capricci e di sogni, ben svelano ai posteri l'animo dei loro contemporanei. Ed in questo senso, tali maestri saranno di guida e di consiglio ai loro lontani successori del XIX secolo.

Soltanto due grandi nomi valgono a ricordarci che, dietro gli apparati fittizi di una corte brillante, egoista e sensuale, vi era in Francia una borghesia proba, dalle virtù solide e reali, un popolo onesto, semplice e laborioso, e che se ne poteva raccontare e ritrarre la vita, suscitando maggior interesse, che con le azioni imaginarie o reali degli Dei della

3. — Claudio Lorrain: Veduta di un porto.
(Parigi, Louvre).

mitologia, degli eroi del passato, dei principi del presente. Di questi l'uno fu il nome dei Le Nain, nel XVII secolo, l'altro il nome dello Chardin, nel XVIII.

I Le Nain eran tre fratelli, e la loro biografia è sì poco conosciuta, che riesce difficile attribuire a ciascuno d'essi la parte individuale nell'opera comune. « Questi Spagnuoli smarriti in Francia », come ebbe e scrivere il critico Thoré, portarono colà pei primi un senso profondo di realtà, per tutto caratteristico della Spagna, colle loro pitture della vita popolare e reale; un sentimento di gravità, di dignità e di vera grandezza, che già preannuncia da lontano il Millet.

Lo Chardin fu il parente prossimo dei piccoli maestri d'Olanda e di Fiandra, che avevano esaltata con tanta verità, con tanto spirito pittoresco, e con tanta bellezza espressiva, la vita borghese del loro tempo nei suoi atti solenni o familiari, pompe di corporazioni, gruppi di ufficiali municipali, di professori o di sindaci, assemblee galanti, riunioni intime

4. — Giovanni Simone Chardin: Il benedicite.
(Parigi, Louvre).

di famiglia. Egli fu l'interprete eccezionale di cotesta modesta, vigorosa e sana borghesia, che formava la base incrollabile della nazione, e che doveva diventarne la principale forza emancipatrice. Dipinse interni di case pulite e ordinate, buone massaie serie e graziose, esatte e ravviate, angoli di tavole apparecchiate con cibi frugali e appetitosi, insomma illustrò quella classe, che viveva in modo onorevole, dignitoso, grave e sorridente, in singolare contrasto coi costumi dissoluti della minoranza favorita, stordita e cinica, che per qualche anno ancora doveva essere predominante nella nazione, prima di scomparire completamente.

L'esempio dello Chardin cominciò a far aprire gli occhi, e per un rivolgimento del gusto estetico i piccoli maestri Olandesi, trattati con così poca riverenza dalla burbanza del Re Sole, divennero di moda. I filosofi come Gian Giacomo Rousseau, ridestarono con ardore lirico il sentimento fino allora dormiente per le bellezze della natura, altri come il Diderot, celebrarono le virtù domestiche, ed ingiunsero agli artisti di trascurare i drammi della storia per cercare di riprodurre i sentimenti e le emozioni della vita familiare e borghese del tempo. Sotto questo influsso il Sedaine portava i suoi nuovi attori sulle scene, e il Greuze li adottava come eroi di quelle sue composizioni sentimentali, composizioni che, purtroppo, ricordano più il teatro che la natura. In pari tempo Giuseppe Vernet, con un pennello agile, facile e fecondo, mostrava di sentire un intenso bisogno d'aria libera e di sole. Un movimento di reazione sembra dunque prepararsi nella seconda metà del XVIII secolo contro la scipita impudicizia delle pastorelle infronzolate, dei Cinesi o degli Spagnuoli d'opera comica, e delle troppo compiacenti divinità paffutelle. Ma ciò era ancor troppo poco, ed il rivolgimento dei costumi pittorici era ancor lungi dall'essere compiuto. La prima crociata vigorosa fu tentata dal pittore Vien, che si sforzò di nobilitare la pittura storica e religiosa, infondendole pensiero, forma e dignità. Egli si basò su tutto un nuovo movimento di studî dell'antichità, suscitato fra gli archeologi da un fatto unico nella storia: la scoperta di Ercolano e di Pompei, nascosti e conservati da secoli gelosamente, nei loro resti preziosi, sotto la lava e le ceneri del Vesuvio. Si ritorna con ciò a dottrine più elevate, e con soddisfazione si ricercano nei capolavori dell'antichità le leggi eterne del bello. Ma un semplice tentativo di riforma non sarebbe bastato per romperla con le viete abitudini del passato. Nell'arte, come nella vita politica e sociale, occorreva una trasformazione radicale, una vera rivoluzione.

5. — Antonio Watteau: Finette.
(Parigi, Louvre).

Giacomo Luigi David si incaricherà di compierla. I primi lavori di questo pittore: *Gli Orazi*, e *La morte di Socrate*, esposti alla vigilia dei grandi avvenimenti del 1789, assicurarono il necessario distacco dal passato, creando un'arte eroica, austera, forte, che solo poteva rispondere alla esaltazione appassionata di quei grandi giorni tragici.

Così si determina il destino dell'arte moderna. Sarà una evoluzione che si svolgerà logicamente, imezzo ai conflitti ardenti ed alle lotte feconde, tra lo spirito di tradizione, e quello d'indipendenza, fra le correnti che dirigono l'ispirazione sia nel senso dell'osservazione, che in quello della fantasia. Come vedremo nel corso di questa storia di un secolo, raccontata dai suoi maestri e dai loro capolavori, un continuo contrasto di forze opposte conserva la pittura francese in un giusto equilibrio formale, mentre l'atmosfera, sempre ardente, tiene i cervelli in perpetua ebollizione.

Lo sviluppo della storia della pittura francese nel XIX secolo va diviso in quattro fasi principali, separate dalle grandi date 1830, 1848, e 1870, che corrispondono come è noto, alle grandi date della storia nazionale, sociale e politica, e sono caratterizzate dalle crisi di trasformazione, che si son chiamate *Romanticismo, Realismo, Impressionismo.*

Primo periodo: dal 1800 al 1830. Nel 1801, precisamente al cominciare del secolo, l'arte moderna era già costituita nei suoi essenziali elementi. David aveva creati i suoi primi capolavori. La sua autorità si spandeva sovrana, non solo in Francia, ma su tutta l'Europa; ed era autorità unanimamente accettata al punto, che il suo vecchio maestro Vien, il suo rivale Regnault, ed i poveri pittori di genere, sopravvissuti ad un passato sepolto, i Greuze o i Fragonard, tentavano mettersi all'unisono della nuova moda. Anche la onnipossente grandezza imperiale avea d'uopo, come la monarchia assoluta di Luigi XIV, di un'arte ben disciplinata, a servizio del fasto e della gloria regale. Essa trovò nel David un genio capace di dirigerla energicamente, ed al caso anche di compiere l'alta missione storica, che gli si assegnava. Al Bonaparte importava poco degli eroi dell'antichità; egli pensava d'aver fornito agli artisti nuovi soggetti degni d'esser immortalati per la posterità. Ed incoraggiò quindi, sia pure per ragioni del tutto personali, il David e i suoi allievi, a riprodurre le gesta contemporanee, contribuendo a far assumere all'arte i suoi primi caratteri veramente moderni. Nello studio del David si formarono due grandi correnti direttive: la prima continuerà la grande tradizione antropomorfica della ricerca del Bello, mediante lo studio puro del tipo umano; l'altra cercherà di trarre bellezza e grandiosità dalle realtà contemporanee, o d'infondere al passato della Storia, non più limitata all'antichità, ma scelta anche in epoche più prossime a noi, un sentimento più concreto di realtà e di vita, coi suoi movimenti e le sue passioni.

A capo del primo movimento si troverà l'Ingres. A capo dell'altro è il Gros, seguìto da Géricault, e continuato dal Delacroix. E quando il regno dispotico del David ebbe fine col suo esilio, e il lievito di indipendenza, che fermentava da lungo tempo, ebbe sollevate le nuove generazioni, queste due correnti opposte, che sembravano rappresentare rispettivamente la forza di conservazione, e la forza di emancipazione, entrarono violentemente in lotta, e dieder luogo a ciò che fu chiamata la lotta dei Classici e dei Romantici, ovvero dei partigiani della Linea e dei partigiani del Colore, e che si sarebbe anche potuta chiamare, come s'era fatto per la letteratura del XVII secolo, la lotta degli Antichi e dei Moderni.

Questa lotta fu eccessivamente violenta. Campo di battaglia furono i « Salons », ove i classici, patrocinati dall'Istituto, che formava i giurì, occupavano tutte le posizioni. Gli assalti furono numerosi e mortali, ma gli assalitori avevano alla loro testa un capo incomparabile, poco curante forse della direzione delle truppe, ma che con le sue vittorie personali recava onore e profitto a tutti. Essi avevano anche con loro la magnifica falange dei paesisti, che per tutto il secolo mirabilmente contribuirono ad affrancare l'arte dalle formule tiranniche ed antiquate del passato, ad aprirle nuovi e sconfinati orizzonti, a diffondere gloriosamente per tutto il mondo la fama della Scuola francese.

Le intelligenze più valorose e generose erano d'altra parte con essi. Una gran pace, seguìta da una febbre di indipendenza, s'era prodotta in tutti, dopo le grandi carneficine e l'oppressione schiacciante del regime imperiale. Gli ardori politici congiuravano con gli ardori letterari ed artistici. Furono quelli grandi giorni anche per la letteratura; Chateaubriand, il cui *Genio del cristianesimo* ebbe tanta influenza sul pensiero contemporaneo; Madame De Staël, Lamartine, Alfredo de Vigny, Victor Hugo, senza parlare dell'influenza straniera dei romanzi di Walter Scott, che destarono il sentimento della vita reale nella storia, di Lord Byron, ecc.; il pensiero improvvisamente svegliato, si apriva a tutti i venti del cielo. Victor Hugo appoggiandosi sullo Shakespeare attaccava col *dramma* la vecchia

6. — Gio. Battista Grueze: Fidanzamento rusticano.
(Parigi, Louvre).

tragedia dogmatica, e commoveva tutta la sua generazione. Il teatro infatti fu il più attivo campo di battaglia, su cui il pubblico, in mezzo ad un vero tumulto veniva alle prese. Si sa che la data della prima rappresentazione d'*Ernani*, il 23 febbraio 1830, fu quella del trionfo del romanticismo, proprio nel momento in cui la nazione, spezzando una corona ed una dinastia, apriva vittoriosamente, con una seconda rivoluzione, una nuova fase della sua vita politica.

Secondo periodo: dal 1830 al 1848. Il romanticismo aveva dunque scosso il giogo della forma classica. Vale a dire: al formulario che limitava l'ispirazione entro termini determinati e ristretti, e non permetteva la riproduzione delle forme, se non sottoponendole a regole prestabilite, sulle false interpretazioni dei capolavori dell'antichità, aveva sostituito la libertà assoluta nell'ispirazione e nei mezzi d'esprimerla.

Il romanticismo purtroppo non seppe usare integralmente di tanta libertà. Rotte le

barriere, esso restò rincantucciato su di un sol punto del vasto dominio dell'ispirazione, e peccò dello stesso abuso così aspramente rimproverato al vinto avversario. I classici s'erano rinchiusi nello stretto cerchio dell'antichità. I romantici credettero aver sufficientemente reagito, fissando alla loro Musa storica il periodo, abbastanza limitato, del medio evo. I primi avevano ostentato uno sdegno per il colore, i secondi l'ostentarono per il disegno. I gotici diventarono ben presto insopportabili al pari degli antichi. Qualche voce affermante i diritti della vita moderna, dell'uomo di tutti i tempi, che non fosse nè dio, nè eroe, nè principe, nè cavaliere, si fece sentire, e reclamò per questi il diritto d'esser rappresentato dall'arte. D'altra parte la pittura di paesaggio, che s'era manifestata da principio in larghi voli lirici, ritornò da questa vasta sintesi poetica verso lo studio della natura, con un gusto d'osservazione ogni giorno più fine, e con uno spirito d'analisi degli aspetti intimi, familiari, prossimi a l'uomo, sempre più scrupoloso. Questo momento costituisce, nella storia

7. — Giuseppe Vernet: Il ponte rotto a Roma.
(Parigi, Louvre).

del paesaggio e del paesaggio animato, un periodo di transizione tra il romanticismo ed il realismo, al quale fu dato già dai contemporanei il nome di *naturalismo*.

Ma, questa evoluzione lenta e regolare, era impotente a reagire efficacemente contro la rilassatezza dei gusti e delle abitudini, causate dagli eccessi del romanticismo, o dai compromessi più o meno felici tra opposte dottrine. Al momento in cui la vita politica del paese è profondamente scossa da una nuova crisi nazionale; quando la rivoluzione del 1848 viene a segnare un'altra grande tappa, nella marcia verso l'ideale repubblicano e democratico; e la letteratura, con il gran ciclo della *Commedia umana* del Balzac, proclama altamente essere scopo dell'arte la riproduzione delle realtà della vita moderna, la pittura muove a sua volta un passo decisivo in tale direzione. Le tendenze realistiche, ora profondamente subiettive, ed ora vigorosamente obiettive, sono incarnate in questo momento dalle due grandi figure del Millet e del Courbet. Le opere loro sono quasi le pietre miliari di questo periodo, che ci porta al punto culminante di evoluzione della pittura francese nel XIX secolo, considerata come arte veramente moderna. La lotta dei partiti retrogradi continua feroce contro il realismo, non tanto in nome dei principî, quanto in difesa degli interessi personali. Campo di battaglia son sempre le esposizioni annuali. Le ingiustizie dei giurì raggiungono un tal grado di scandalo, che il governo imperiale deve intervenire in favore degli scomunicati.

Nello sviluppo della scuola, in cui si mischiano e si confondono tutte le antiche formule, si distinguono in questo momento due gruppi essenziali, che rappresentano ad un tempo la fine del passato, e il punto di partenza del nuovo periodo d'evoluzione. Da un lato, in disparte, raccolti in piccolo cenacolo, dei visionari e dei sognatori, protestavano in nome del loro ardente amore per la Bellezza, ch'essi non separavano dalla Verità, e invando un ritorno diretto alle grandi tradizioni del passato, in particolar modo a quelle dei naturalisti poetici d'Italia del XV secolo, contro le tendenze frivole e le rilassate abitudini degli artisti brillanti e leggeri, ai quali erano prodigati gli incoraggiamenti del governo imperiale. Questi formavano un vero gruppo di *Idealisti*. Dall'altro lato si disegnava nettamente il campo di coloro che s'eran detti *Realisti*, e che, per tener testa all'uragano, s'eran riuniti dietro la bandiera del Courbet, evocando il grande ricordo del Delacroix, morto da poco, allo scopo di collegare gli indipendenti del presente agli indipendenti del passato. La loro influenza si estende a poco a poco, ma gli effetti non si faranno sentire che nel periodo seguente. I realisti si appoggiano sullo studio scrupoloso della natura e della vita, ed in pari tempo sulle tradizioni dei maestri, che hanno esaltata l'una e l'altra, e vagheggiano il sogno di riprodurle nei loro aspetti, nelle loro aspirazioni ed emozioni sull'esempio dei pittori d'Olanda, di Fiandra e di Spagna.

8. — Joshua Reynolds: Ritratto di Nelly O' Brien.
(Londra, Collezione Wallace).

Terzo periodo: dal 1870 al 1900. La data del 1870 è solenne per la Francia. È la data delle grandi prove, che furon anche grandi lezioni. È in pari tempo la data dell'assestamento definitivo del regime politico e sociale di democrazia repubblicana, che caratterizzerà ormai tutta l'evoluzione futura della vita nazionale. Anche l'arte approfittò delle grandi lezioni degli avvenimenti, e seguì l'orientazione ormai unanime di tutte le manifestazioni del pensiero.

I semi già fermentanti nel suolo agitato del secondo impero, germogliarono allora. L'idealismo, che fioriva in disparte, sboccia in una magnifica primavera della pittura monumentale, di cui Baudry e Puvis de Chavannes furono i grandi iniziatori. Mentre lo spirito altamente allegorico, storico e leggendario viene rialzato da quest'ultimo, il suo emulo, Gustavo Moreau, allarga a sua volta l'orizzonte delle idee generali, in cui la pittura è chiamata ad agire con una penetrazione, fin allora sconosciuta, dei miti, e un raro spirito simbolico, che danno all'arte una potenza di nuove significazioni.

D'altra parte il movimento realista si accentua in un senso democratico e popolare, che segue il cammino del progresso politico, con un carattere inedito di metodo e di og-

gettività nell'osservazione, in accordo con lo sviluppo intenso dello spirito scientifico. Questa orientazione del realismo, nel senso di un'analisi acutissima dei fenomeni fisici della natura, e dei caratteri sociali dell'umanità contemporanea, è ciò che verrà chiamato *Impressionismo*. Stimolata dalla letteratura, che precedette la pittura in questa via, incoraggiata dal prestigio, che acquista improvvisamente, dopo la morte degli autori, l'opera del Corot, del Courbet e del Millet, anche questa formula, al pari del romanticismo e del realismo, suscita contro i suoi partigiani le discussioni più violente, e gli attacchi più appassionati.

L'impressionismo occupa pertanto, nella storia dell'arte contemporanea, un posto importantissimo, per l'impulso dato al paesaggio, per l'osservazione delle leggi fisiche nello studio della figura umana, per la scossa salutare impressa a tutta la Scuola. La sua influenza si ripercuote, non soltanto sulla scuola francese, nella quale suscita fra l'altro la Scuola dell'aria aperta, innestandosi su dottrine tradizionali, ma si estende su tutte le scuole d'Europa, e giunge sin anco in America.

Un senso della bellezza più nobile e raffinato, un alto spirito di filosofia, che penetra l'arte elevando l'ispirazione, abitudini d'osservazione, che perdendo il loro antico carattere empirico e individuale sono ravvivate coi mezzi ed il metodo delle scienze naturali, tali sono i perfezionamenti dell'arte in quest'ultima parte del secolo. I maestri che l'illustrano proseguono ognuno nella propria strada, e coronano definitivamente gli sforzi dei loro grandi predecessori. Dal compenetrarsi di queste diverse correnti sorgono le ispirazioni più variate, le più alte come le più familiari, per soddisfare ai bisogni di verità, di bellezza, di idealità e di sentimento, che sono al fondo del pensiero umano. E questo pensiero è divenuto più cosciente, più illuminato, più sensibile, non solo nella cerchia limitata di qualche intelligenza privilegiata, ma nella generalità della folla, che aspira essa pure a comprendere, a sentire, ad esser commossa dal grande miraggio dell'arte.

La pittura, alla fine del XIX secolo possiede dunque tutti i suoi mezzi d'espressione. Essa ha riafferrato il bandolo smarrito della primitiva tradizione, nazionale e popolare; è rimessa ormai per la via normale, in comunicazione definitiva con l'anima delle generazioni alle quali appartiene, e di cui è lo specchio supremo. Noi dunqpe ci proponiamo di studiare nelle sue grandi linee cotesto procedere agitato di fatti, dissimulati nella confusione e nella complessità della vita, ma logicamente e necessariamente collegati fra loro, a traverso i capolavori dei grandi maestri.

III.

Lo sviluppo dell'arte pittorica durante il XIX secolo segue generalmente, nel resto d'Europa, quelle stesse correnti che abbiamo veduto in Francia poichè i grandi avvenimenti susseguitisi su quella terra fertile di rivoluzioni, ebbero il loro contraccolpo in tutte le regioni d'Occidente. Le grandi guerre della Rivoluzione e dell'Impero, diffusero dopo il movimento filosofico del XVIII secolo, le idee francesi per tutto il mondo. Nel dominio dell'arte propriamente detta, non bisogna dimenticare che, dopo la decadenza delle grandi scuole d'Italia e dei Paesi Bassi, la Francia godette di un prestigio eccezionale, fornendo a tutte le corti d'Europa, e fin alle più importanti dell'Asia, scultori, pittori e architetti. Il dominio del gusto francese fu mantenuto, ed anzi esteso, dall'influenza unanimamente accettata del David. Il suo studio e quello dei suoi allievi formarono i principali artisti di tutte le scuole. E la Francia può dirsi sia stata la sola nazione che nella prima metà del secolo attirasse l'attenzione del mondo, per quanto riguarda la produzione artistica eccezion fatta per l'Inghilterra che grazie alla sua posizione geograficamente isolata, rimane sempre nonostante la sua diretta partecipazione a gli avvenimenti del tempo, al riparo dai rivolgimenti continentali. Tutte le altre nazioni sono immerse in preoccupazioni singolarmente assorbenti. Lottano per affrancare l'individuo da ogni servaggio e per l'indipendenza dei popoli, ma stentano a costituire la loro unità, che conseguono con guerre sanguinose. Solo più tardi il Belgio,

i Paesi Bassi e l'Italia, antichi focolari d'arte, rievocheranno le tradizioni, e tenteranno di resuscitare un'arte, se non nazionale, almeno locale.

Fenomeno che non può sorprendere, lo sviluppo dell'arte segue immediatamente lo sviluppo della vita. Non vi son più scuole distinte, propriamente dette, come non vi son più ideali diversi nelle coscienze dei popoli. La comune ammirazione per i genî superiori, che sono come i fari dell'umanità, a qualsiasi razza essi appartengano, in qualsiasi epoca essi vivano, ha ormai rotte le barriere geografiche e s'è consolidata col ravvicinamento materiale dei popoli, che si conoscono e si studiano con un ardore ogni giorno più vivo, grazie ai comuni interessi, alla frequenza quotidiana degli scambi, ed ai mezzi straordinari, un tempo sconosciuti, di comunicazione. Gli stessi movimenti e le stesse reazioni si manifestano nell'evoluzione dell'arte presso tutti i popoli, per cause identiche, generatrici di identici effetti. Se l'orientazione è sempre data dalla scuola francese, si è ch'essa ha una tradizione più vigorosa, non mai interrotta dalle crisi della vita nazionale, ma anzi ogni volta da esse vivificata come da un nuovo impulso. Inoltre l'insegnamento di cotesta scuola fu per un secolo prodigato ad un'intiera generazione di giovani artisti stranieri, attirati dal suo splendore e dalla facilità di studi che essa offriva. Queste circostanze hanno non poco contribuito ad unificare l'ispirazione e la tecnica di tutte le scuole dell'antico e del nuovo mondo. Nel XIX secolo vi è dunque soltanto una scuola universale, che parla una sola lingua artistica, in cui ogni nazionalità non differisce dalle altre se non per gradazioni di idiotismi particolari, e di accenti locali.

9. — Tommaso Gainsborough: Ritratto della Signora Robinson. (Londra, Collezione Wallace).

Prima del XVIII secolo la Gran Brettagna non aveva avuta una scuola propria, ma tutti gli artisti le eran venuti dall'estero. Tale fenomeno si riproduce sebbene soltanto in parte nel secolo XIX. La fioritura eccezionale sbocciata verso la metà del settecento col gruppo dei grandi ritrattisti e paesaggisti continua sempre più illanguidendo fino ai primi anni del secolo XIX, si rinnova però ben presto grazie alle tre straordinarie figure del Turner, del Constable e del Bonington. L'ultimo dei tre è bene ricordarlo visse in Francia; gli altri due furono nel loro paese molto discussi, e assai più apprezzati nell'ambiente romantico francese, nel quale fecero sentire molto la loro influenza. Il resto della scuola si snerva e si diluisce in mediocri elucubrazioni di dilettanti, generando, verso la metà del secolo, una reazione nell'ispirazione e nella tecnica, che s'afferma nel movimento complesso, passeggero, e piuttosto artificiale, chiamato *preraffaellismo*, reazione ad un tempo naturalistica ed arcaica, che si ritrova sotto vari aspetti anche nelle altre scuole d'Europa. Per quanto istruttiva e interessante possa esser stata questa manifestazione,

essa non lascia germi fecondi. Le tien dietro un accademismo formato di influenze ibride, al quale parteciparono gli stessi protagonisti della piccola rivoluzione precedente. Ma il contatto delle scuole continentali, e specialmente della francese diviene ogni giorno più frequente e più esteso, e lo stesso movimento di ricerche analitiche e di ispirazioni sintetiche si fa sentire.

Per quanto riguarda l'America del Nord, che, per l'arte, deve esser considerata unitamente alla Gran Brettagna, il movimento artistico nel corso del XIX secolo vi diviene intenso. I primi pittori locali sono naturalmente d'origine inglese, ed un certo accento britannico si fa sentire nella loro ispirazione; ma lo sviluppo artistico è quasi esclusivamente francese, sia che gli artisti americani abbiano fissata la loro residenza a Parigi, come è veramente il caso della maggioranza; sia ch'essi, terminata la loro educazione nelle accademie francesi abbian fatto ritorno al loro paese, o finalmente che, senza averlo lasciato, essi vi abbiano subìta l'influenza dei loro colleghi coadiuvata dalle ricche collezioni pubbliche o private d'arte francese contemporanea, colà esistenti.

10. — Francesco Goya: La giovane spagnola. (Parigi, Louvre).

Fra i piccoli Stati settentrionali, formati dalle popolazioni intelligenti, riflessive, industriose ed attive, che circondano il Mar del Nord ed il Baltico, ed il cui contributo alla storia dell'arte del XIX secolo è molto importante, se non per numero, per qualità, il Belgio ed i Paesi Bassi portano il primato. Gli antichi focolari assopiti si sono riaccesi grazie a delle generazioni d'artisti, che si distinguono dalle altre scuole europee per virtù di razza, per esser cioè dei veri « pittori », in tutta l'espressione della parola. L'origine del loro sviluppo moderno è comune, come comune era la loro esistenza politica, sino alla rivoluzione del 1830, che proclamò l'indipendenza del Belgio. Il David proscritto si stabilisce a Bruxelles, e dirige gli inizi di quel rivolgimento. Nel Belgio, per conseguenza naturale delle affinità di razza con la Francia, si risente il contraccolpo degli avvenimenti politici nella nazione limitrofa e dei diversi movimenti della sua scuola: il romanticismo, il realismo e l'impressionismo, le tendenze idealiste o le aspirazioni sociali hanno quindi colà la loro eco fra i pittori. Una vera rinascenza piena di fervore, solleva la nuova arte belga a gareggiare coll'antica fiamminga, e ad esserne quasi la continuatrice. Alcuni maestri di tale scuola, come ad esempio Costantino Meunier, conquistano un posto di primo ordine fra i grandi dell'epoca loro.

In Olanda il periodo Davidiano è seguìto da un timido ritorno verso gli antichi maestri nazionali, fors'anco grazie al contatto con i pittori della vicina Düsseldorf, i quali godettero

per un momento di una certa voga e non furono altro che imitatori dei vecchi maestri olandesi. I veri novatori si stringono intorno all'alta personalità dell'Israël, che, educato alla scuola dei maestri francesi del 1830, seppe conservare la sua impronta originale, ed estendere la sua influenza ben oltre i confini del proprio paese.

Come la scuola belga, la scuola olandese moderna, ritornata a forti e sane tradizioni,

11. — Giuseppe Angeli: Il tamburino.
(Parigi, Louvre).

costituisce uno dei focolari d'arte più intensi, intorno al quale si raggruppa una pleiade di maestri meritamente celebri.

I paesi Scandinavi seguono tutti la stessa direzione artistica. Le prime influenze che vi si fanno sentire, sono quelle dell'antica scuola olandese e della scuola di Düsseldorf, il che è spiegabile con le affinità di razza, di abitudini e di religione; più tardi si impone la scuola francese specialmente per quel che riguarda i pittori illuministi. I danesi, i norvegesi, gli svedesi ed i finlandesi si sono specialmente distinti nelle ricerche dei contrasti fra la gran luce esteriore, ed i chiari-oscuri degli interni d'abitazione.

In Germania, il movimento artistico del secolo XIX assume un'importanza che crescerà di pari passo con le ambizioni mondiali del nuovo impero germanico. Vengono create

scuole e musei, aperte esposizioni. Ma, nella razza teutonica riflessiva, volontaria e tenace, la sensibilità, condizione principalissima dell'arte, è inferiore alla volontà alla perseveranza ed al ragionamento. Grazie ad alcune personalità indipendenti, che si impongono, senza però imporre il loro spirito di libertà, la pittura di tutti i diversi periodi prende un carattere d'arte di pensiero, d'arte scolastica. In principio del secolo i lavori d'erudizione sulle antichità, producono gli stessi fenomeni che in Francia. Segue loro una reazione orientata verso i primitivi come nello studio del David, ma con un carattere più mistico che plastico e la impersonifica un gruppo di pittori chiamati i Nazareni i quali si raccolgono a Roma intorno all'Overbeck. Più tardi dei focolari artistici si formano: a Monaco, punto di collegamento delle scuole storica, filosofica ed enciclopedica, e che diventerà uno dei centri più importanti d'insegnamento artistico dell'Europa centrale; a Berlino, che le farà cattiva concorrenza; a Düsseldorf, centro più realistico, più in contatto coi vecchi maestri d'Olanda e coi grandi francesi del 1830, centro dal quale sorsero i maestri più originali dell'arte tedesca, fra cui principalissimo Adolfo Menzel. Più tardi, un gruppo strettosi intorno al Boecklin, cercherà di costituire quasi una scuola nazionale, di un romanticismo specialissimo, mentre col Liebermann, un soffio portato di Francia e d'Olanda vivifica quell'atmosfera satura di miasmi da museo.

In Svizzera le influenze variano a seconda delle varie frontiere del piccolo Stato, verso la Francia, verso l'Italia e verso la Germania e da essa la Germania prenderà il suo capo-scuola, il Boecklin, come altra volta le aveva preso l'Holbein.

In Austria-Ungheria il movimento artistico è importantissimo. Il dilettantismo però regna sovrano in quel paese ricco di collezioni del passato, ma senza tradizioni proprie. Qualche nome celebre e qualche opera desta rumore e gli danno una certa importanza.

In Russia, dopo un piccolo movimento creatosi nel secolo XVIII intorno ai pittori francesi, chiamati alla corte, l'arte vegeta lungo tempo in quadri di *genere*, subendo l'influenza della scuola di Düsseldorf, mentre il genio russo commuove il mondo con la sua letteratura. In appresso, stimolata forse dagli sforzi fatti in Germania, o per l'intimo ravvicinamento con la Francia, qualche personalità interessante sorge facendo ben augurare per l'avvenire.

In Spagna l'individualità più spiccata al principio del secolo scorso è quella del Goya, ultimo erede del glorioso passato, precursore ardito dei nuovi tempi, artista strano, originalissimo quant'altri mai. Dopo di lui l'arte decade, e sopratutto dietro l'influenza del Fortuny, si riduce a pittura di *genere* o di *genere-storico*. Qualche giovane artista però, nelle esposizioni parigine, rialza le antiche tradizioni nazionali, e la Spagna ha dritto di riprendere il suo posto in prima linee fra i popoli che hanno creato del bello e del vero fosse anche, seguendo la speciale tendenza del suo genio, col riprodurre l'orribile o il brutto.

12. — Barone Antonio Giovanni Gros: Napoleone visita il campo della battaglia di Eylau. (Parigi, Louvre).

Capitolo I.

LA SCUOLA FRANCESE

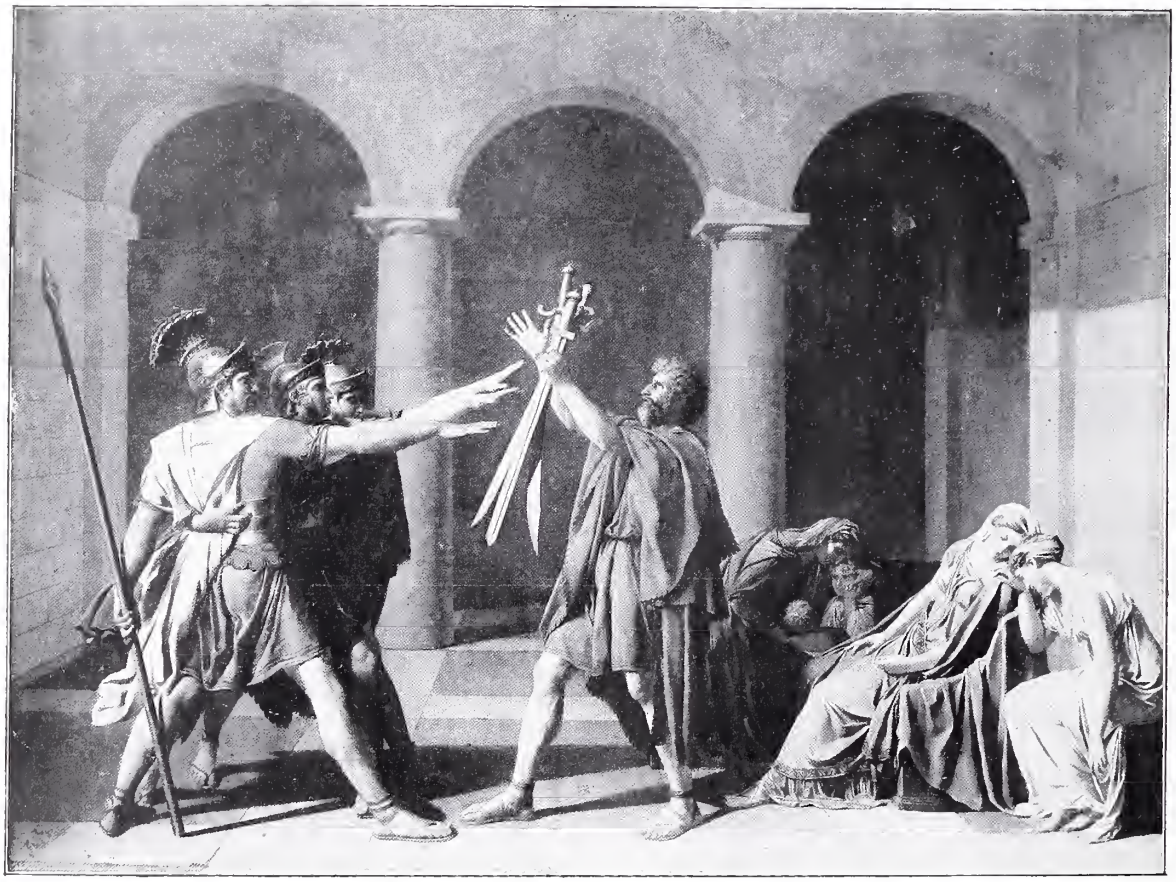
PRIMO PERIODO: DAL 1801 AL 1830.

Il David può esser a buon dritto chiamato il padre dell'arte del XIX secolo. S'egli precisamente non suscitò la rivoluzione, che ricostituì la pittura moderna su basi definitive, certo la portò a compimento. E questa sua parte fu tanto più meritoria, in quanto che egli non la sostenne soltanto impulsivamente e per istinto, ma cosciente e volente si dedicò con energia feroce a distruggere tutto quanto restava delle viete pratiche del passato, delle manierate eleganze, e delle tecniche false, per risanare l'insegnamento, e per risollevare la pittura alla dignità della sua alta missione. Sappiamo infatti come egli perseguitasse col suo odio la vecchia Accademia reale, e come riuscisse a farla sciogliere.

Si è potuto, senza alcun dubbio, rimproverargli d'aver creato a sua volta, con l'esagerazione della teoria, un nuovo accademismo altrettanto insopportabile dell'antico; accademismo contro il quale le nuove generazioni insorgeranno. Ma di ciò egli non fu completamente responsabile, perchè l'esagerazione provenne specialmente dai suoi discepoli, che generalizzarono quei dogmi, comodi alla loro mediocrità e alla loro impotenza. I discepoli così vari, ch'egli formò, e non cessò mai di spingere a sviluppare il proprio temperamento personale, il Girodet, il Gérard, l'Ingres, non solo, ma ancora il Gros, il Granet, Leopoldo Robert, il Drolling, l'Isabey, lo Schnetz, mostrano quanto fosse largo il suo spirito. Ora, giudicando a distanza, con l'imparzialità della storia, comprendiamo meglio il suo genere di intelligenza, di ragione, di volontà; quel suo realismo positivo ma elevato, che sapeva attingere a tutte le sorgenti del bello, indirizzandosi a volta a volta all'eloquenza enfatica dei

pittori bolognesi del seicento, o dei napoletani, a gli antichi pittori di Roma o di Ercolano, ai decoratori dei vasi greci, ai fiorentini primitivi, ed agli antichi fiamminghi. Dal suo studio origineranno così tutte le varie tendenze, che in breve si faranno strada nel campo dell'arte.

Giacomo Luigi David nacque a Parigi il 30 agosto 1748. Figlio di gente agiata — suo padre aveva un negozio di ferramenta — ebbe una buona educazione classica. Dimostrò, giovanetto ancora, tanta disposizione per il disegno, che sua madre, rimasta vedova, cedette alle istanze di parenti e di amici, e si decise a farlo presentare al vecchio pittore Boucher, che era antico amico di famiglia. Questi lo indirizzò al Vien, allora in tutto lo



13. — Giacomo Luigi David: Il giuramento degli Orazi.
(Parigi, Louvre).

splendore della sua fama. Il giovane David fece in quello studio rapidi progressi e, dopo varii tentativi infruttuosi ai concorsi di Roma, ottenne il primo premio del 1774. Egli accompagnò a Roma il suo maestro Vien, che era stato nominato direttore dell'Accademia di Francia; aveva allora 27 anni. I quadri da lui eseguiti prima della sua partenza sono tutti informati allo spirito del XVIII secolo, dei Boucher e dei Van Loo, pittori che egli più tardi condannerà tanto acerbamente. A Roma, sotto l'influenza del nuovo ambiente, fra i dotti che avevan preparato, diretto, o seguìto, il nuovo movimento di studi archeologici, grazie allo studio paziente, attento, illuminato dei maestri italiani, scelti da prima un po' a caso, cominciando dai Bolognesi e dai Napoletani, il suo disegno si riforma, la sua maniera si allarga, ed egli si spoglia quasi completamente delle antiche abitudini. A questo tempo appartiene la *Peste di San Rocco* della cappella della Salute a Marsiglia. Accolto a far parte dell'Accademia reale, e nel 1783 accolto accademico, egli ritorna a Roma, e vi dipinge il quadro degli *Orazi*, che determina una nuova orientazione dell'arte.

Di ritorno a Parigi, segue la strada per cui si era avviato con *La morte di Socrate,* col *Figlio di Bruto,* con *Paride ed Elena.* Nel 1789 prende parte attiva ai movimenti rivoluzionari. Nominato membro della Convenzione, sedette fra i « Montagnardi ». Compromesso col partito di Robespierre, fu carcerato al Lussemburgo per parecchi mesi, durante i quali non cessò di lavorare. Rimesso in libertà il 4 Brumaio dell'anno IV, rinunciò alla politica, ma si legò ben presto alla fortuna del primo console, che, diventato imperatore, lo creò suo primo pittore. Sotto la restaurazione egli fu compreso nella lista di proscrizione del 16 gennaio 1816, che colpiva i regicidi. Il David si stabilì a Bruxelles, ove morì il 29 dicembre 1825.

Il quadro del *Giuramento degli Orazi* (n. 13) è il punto di partenza dell'arte nuova

14. — Giacomo Luigi David: Le Sabine.
(Parigi, Louvre).

inaugurata da cotesto maestro. Sembra che il dipinto preconizzi ed esalti l'ideale rivoluzionario, ed era invece stato eseguito dietro commissione del Re. Il soggetto venne stabilito nel 1783, e il David lo svolse a Roma nel 1785. Egli l'aveva pensato dopo la lettura della tragedia di Corneille, che lo aveva profondamente colpito. Ma un primo schizzo, al quale poi non si arrestò, rappresentava un'altra scena, quella in cui il vecchio Orazio difende dinanzi al popolo il figlio, uccisore della sorella. L'influenza dell'ambiente romano, coi suoi grandi ricordi, la compagnia degli eruditi, che già fin dal suo primo viaggio lo avevano trasformato, furon in particolar modo favorevoli a questa sua opera. Il David la compì in undici mesi, facendosi aiutare dal prediletto discepolo, il giovane Germano Drouais. Esposta nel suo studio, la tela ebbe subito un successo enorme, al punto che il papa desiderò vederla in Vaticano. Al "Salon" del 1785 il successo non fu meno grande. Il David non si illudeva però sui difetti di quell'opera; e più tardi, la giudicò assai severamente, riprovando la divisione del quadro in due scene, che ne rompono l'unità,

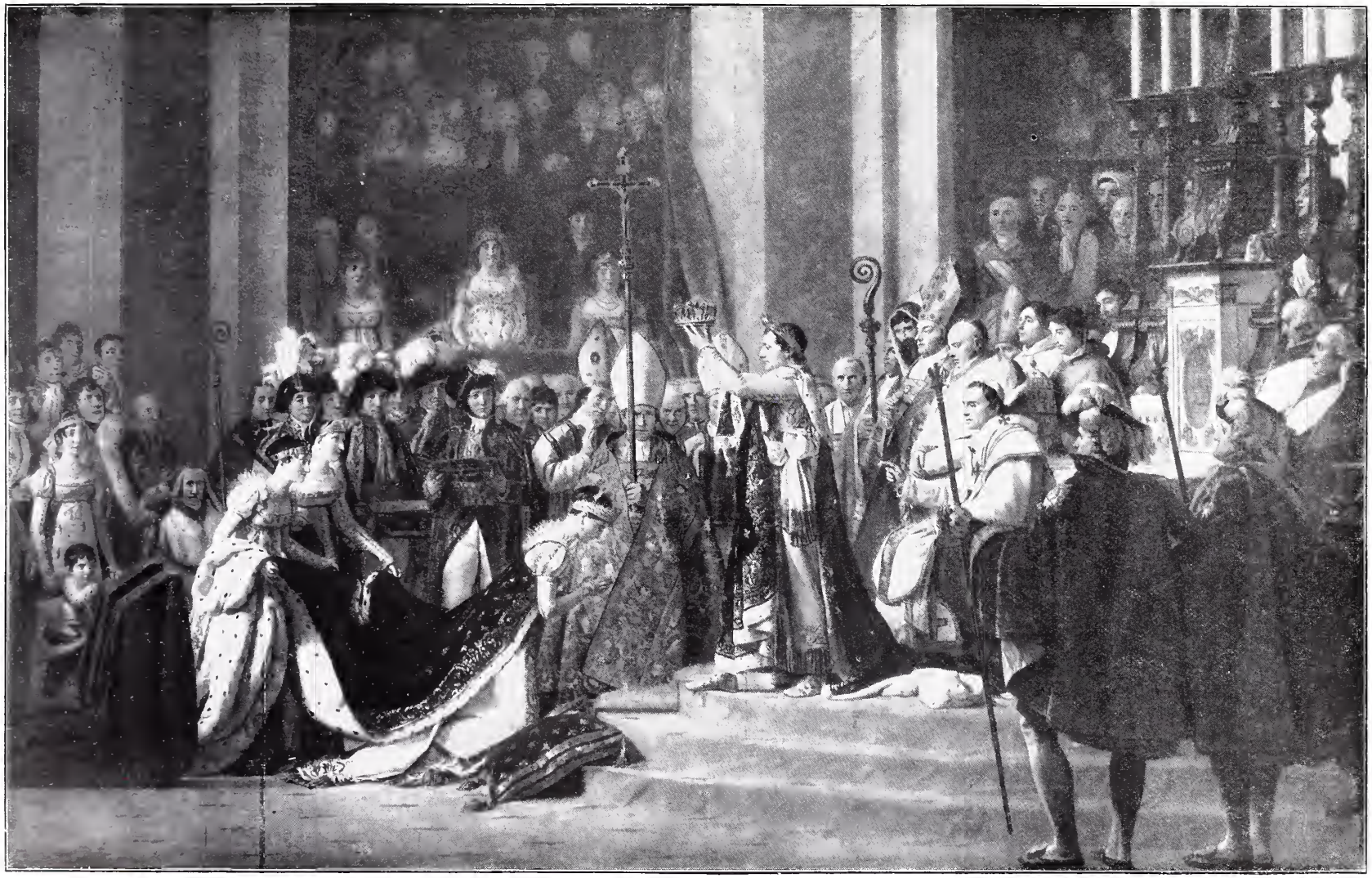
biasimando l'intonazione teatrale, il disegno meschino ed il colore discutibile. L'entusiasmo suscitato dal dipinto proveniva in gran parte dalla ardente esaltazione degli animi, non si può però contestargli, in uno al merito circostanziale della novità e dell'imprevisto, in rapporto alle opere precedenti della Scuola, un soffio di eroismo, che colpì fortemente i contemporanei, nutriti di studi classici, e che ci commuove ancora. Questo quadro fu pagato al David 6000 lire.

La morte di Socrate e *Il figlio di Bruto* ottennero gran nome al maestro e lo portarono in prima linea sui campi della politica. La sua attività produttrice fu quindi momentaneamente rallentata dall'esercizio della vita pubblica, e venne tutta prodigata ai grandi avvenimenti del giorno.

15. — Giacomo Luigi David: Napoleone al passaggio del monte San Bernardo. (Versailles, Museo).

In questo momento, preso dalla generale ebbrezza repubblicana e patriottica David dedica alla Convenzione le immagini di Lepeletier, di Saint-Fargeau, caduto sotto i colpi di un assassino, del giovane Bara e del Marat. L'indomani della morte di quest'ultimo, una rappresentanza della sezione del Contratto Sociale andò a presentare alla Convenzione le condoglianze del popolo, e uno di quei delegati, facendo allusione alla precedente pittura del David, l'effige di Lepeletier, esclamò: « Dove sei, David? Ti resta da fare un altro quadro ». « Lo farò », ribattè David, il quale s'era sempre mostrato partigiano fanatico del feroce « Montagnardo ». Egli infatti si pose all'opera senza indugi, servendosi, per ritrarre la testa, della maschera ch'egli aveva fatta prendere, e che rappresentava Marat tale quale egli lo aveva veduto dopo il colpo fatale. « Presso di lui, dice lo stesso David, aveva un ceppo di legno, sul quale erano posati calamaio e carta, e la sua mano, uscendo dalla vasca, scriveva gli ultimi pensieri per la salute del popolo ». Il David annunciò l'11 ottobre 1793 (20 vendemmiaio) che il quadro era terminato, e il 24 brumaio lo offriva alla Convenzione. Ma, riavutolo poco dopo, lo lasciò alla sua morte nella propria famiglia, e nel 1893 un suo tardo nepote lo offrì in dono al Museo di Bruxelles. Il Museo di Versailles ne possiede una copia, fatta dal Langlois, allievo del David.

Questi quadri rivoluzionari, francamente ispirati da realtà immediate, da fatti d'attualità, preparano meravigliosamente il David al compito essenzialmente moderno, che gli assegnerà la volontà imperiale. Nondimeno egli non perdette per allora di vista il suo primo ideale. Proseguì sempre nella ricerca di quanto chiamava *il bello visibile*, e tentò di fissare i caratteri eterni di grandezza e di bellezza del tipo umano, sottoponendosi allo studio rispettoso della natura, ma ricercando lumi anche nei capolavori degli antichi, non più Romani, bensì Greci. In questa disposizione di spirito iniziò il quadro delle *Sabine* (n. 14), già



16. — Giacomo Luigi David: La consacrazione di Napoleone e l'incoronazione di Giuseppina nella chiesa di Nostra Signora. (Parigi, Louvre).

ideato durante la prigionia al Lussemburgo. Il David diceva di avere intrapreso un compito tutto nuovo, di voler ricondurre l'arte ai principii artistici dei Greci, e restaurare il culto del *Nudo*. Ed invero il periodo del Direttorio, durante il quale quel quadro fu cominciato, si svolse come una grande orgia antica. Era la reazione inevitabile dopo tante e così gravi angoscie. Il maestro seguì il movimento, che egli stesso aveva contribuito a creare, e sembra anzi subisse l'influenza di alcuno fra i suoi allievi; di quel piccolo gruppo cioè, di *pensatori* e di *primitivi*, che, riuniti attorno a Maurizio Quay, precedendo da lungi i Nazareni tedeschi ed i preraffaelliti inglesi, dichiaravano esser principiata da Fidia la decadenza dell'arte.

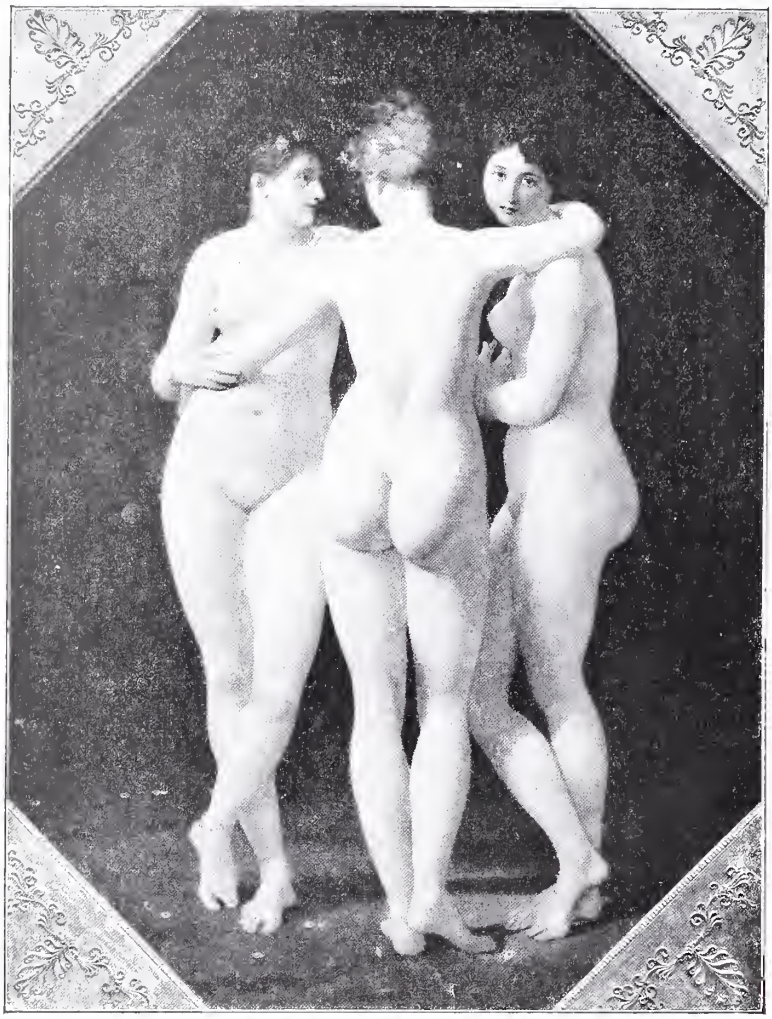
Il David si mise subito all'opera. La sua tela, cominciata nel 1795, fu terminata nel 1799;

17. — Giacomo Luigi David: La Signora Récamier.
(Parigi, Louvre).

essa non rappresenta il ratto delle Sabine, quale lo si vede nel quadro del Poussin, ma le Sabine già madri che, seguendo Ersilia, moglie di Romolo, recano i loro fanciulli in mezzo alla battaglia, fra i Romani loro sposi, ed i Sabini loro fratelli, per calmare il dissidio sorto fra i due capi: Romolo, che si vede a destra nell'atto di scagliare la lancia, e Tazio che, sulla sinistra, si abbassa per evitarla.

Il quadro era già celebre prima d'esser terminato. Qualche privilegiato era stato ammesso a vederlo nello studio, e correva voce che parecchie dame dell'alta società non avessero esitato ad offrire all'artista il concorso delle loro grazie; ma sembra invece che soltanto la testa della giovane donna bruna, inginocchiata in prima fila, riproducesse al vero il volto di una bellissima giovane alla moda, la signora di Bellegarde. La tela non fu esposta al "Salon„ che nel 1808, e ottenne la prima menzione al concorso decennale del 1810. Ma l'autore aveva avuto l'idea, tratta dall'uso d'oltre Manica, e di poi tante volte seguìta, di fare per il suo quadro una esposizione privata, speciale, e a pagamento. Questa

esposizione ebbe luogo in una sala del Louvre, durò cinque anni, e rese 65.627 lire. Le *Sabine* furono acquistate nel 1819 dal signor de la Haye insieme col *Leonida alle Termopili*, per la somma di 50.000 lire. Lodato e criticato con passione, il quadro rappresenta, se non il più grande sforzo del pittore nello stile eroico, certo il risultato più felice da lui ottenuto. Astrazion fatta dal convenzionalismo proprio di tale genere quasi scultoreo, e da quel tono un po' enfatico, non si può negargli un insieme di nobiltà e di grazia, una bellezza fiera, cui manca bensì ancora la purezza armoniosa, l'imprevisto naturale dello stile definitivo, che distinguerà più tardi l'Ingres, ma che già lo preannuncia apertamente. Il colore è sobrio, ma non aspro nè freddo, la composizione tanto discussa, è di un bel disordine logico. È una mischia di corpi, che non offende lo sguardo, perchè la parte di ciascuno è nettamente delineata, e le mosse, specialmente delle donne, hanno un certo slancio non solito nel maestro.



18. — Giovanni Battitsa Regnault: Le tre grazie. (Parigi, Louvre).

Quando il Bonaparte ritornò in Francia, dopo il trattato di Campoformio, il David si affrettò a riannodare con lui le antiche relazioni, e il Bonaparte non tralasciò di legare a sè, un uomo necessario alla sua gloria. Egli acconsentì a posare dinanzi al David per un ritratto, ed in una seduta di tre ore soltanto la testa fu terminata. Questa servì al pittore per eseguire il quadro: *Il primo console al passaggio del monte San Bernardo* (n. 15), che trovasi al Museo di Versailles, e di cui esistono altre quattro ripetizioni. Il Bonaparte è rappresentato secondo il preciso desiderio, espresso nelle sue parole: « calmo su di un focoso cavallo ». Ai suoi piedi sulla roccia sono scritti i nomi di Annibale e di Carlomagno. Il quadro fu dipinto nel 1805.

Diventato primo pittore dell'Imperatore, il David doveva eseguire quattro quadri, che riproducessero le quattro principali cerimonie dell'avvento al trono: la consacrazione, il salir al trono, la distribuzione delle Aquile, ed il ricevimento dell'Imperatore al Palazzo di città. Due soltanto di queste composizioni furono eseguite, la prima e la terza.

La consacrazione di Napoleone e l'incoronazione di Giuseppina nella chiesa di Nostra Signora (n. 16) costituisce certamente il capolavoro del David, ed è una di quelle opere, che dominano l'arte contemporanea. Venne dipinta tra il 1805 e il 1808, e subì solo

qualche lieve cambiamento, voluto dal protocollo imperiale. Unità di composizione, unità di chiaroscuri e di armonia, unità di interesse e di emozione raccolta, tutto concorre a rendere meglio la solennità eccezionale di quello spettacolo grandioso. Ai piedi dell'altare sta seduto Pio VII; « quel vero prete, umile e povero », di cui il David aveva eseguito poco tempo prima il ritratto, con la seguente dedica: *bonarum artium patroni*, è circondato dal cardinale legato Caprara, dal cardinale Braschi ritto in piedi, con la mitria in testa, e dal suo clero. Dietro stanno gli ambasciatori; in prima fila a dritta, l'arcitesoriere (Lebrun), che

19. — Pietro Guerin: Il ritorno di Marco Sesto.
(Parigi, Louvre).

porta l'Aquila, l'arcicancelliere (Cambacérès), che tiene le insegne della Giustizia, ed il principe di Neufchâtel, col globo imperiale posato su di un cuscino; poi Talleyrand, principe di Benevento; il Vice-re d'Italia, appoggiato sulla sua sciabola; il grande scudiero Caulaincourt, il principe di Ponte Corvo, il cardinale Fesch davanti ad un gruppo di preti e di chierici.

Nel centro i due attori principali: Napoleone rivestito del gran mantello imperiale in velluto porporino, con una ghirlanda di lauro d'oro nei capelli, ha preso la corona dalle mani del pontefice, e la posa sulla testa di Giuseppina, inginocchiata sui gradini dell'altare. Devote e commosse, le dame d'onore sostengono il ricchissimo manto imperiale. Sono la signora della Rochefoucauld e la signora della Valette. Dietro a loro si scorge l'Arcivescovo di Parigi, accompagnato dai suoi vicari generali, poi il generale Junot, la famiglia dell'Imperatore, la regina di Napoli, la regina d'Olanda, che tiene per mano suo figlio, la

principessa Baciocchi, la principessa Borghese, la granduchessa di Berg, il re di Napoli ed il re d'Olanda. Dietro, i marescialli ed i ciambellani, e in mezzo, in una tribuna, davanti alla quale sono in piedi gli altri marescialli Serrurier, Moncey, Bessières, è seduta Letizia, la regina madre. L'individualità di ogni figura, il carattere proprio di ogni personaggio, sono magistralmente riprodotti; e non soltanto negli eroi della imponente solennità, ma persino nei più umili inservienti e chierici, che, dietro gli alti lampadari dell'altare, guardano con curiosità ed interesse.

Dirimpetto alla *Consacrazione*, e accanto alle *Sabine*, sta nella sala dei Sette Camini del Louvre, un ritratto non finito, ma di una seduzione immensa per grazia, semplicità ed

20. — Luigi Girodet: Atala nella tomba.
(Parigi, Louvre).

abbandono. È il ritratto di quella deliziosa *Signora Récamier* (n. 17), celebre tanto per la sua bontà quanto per la sua bellezza. La graziosa e capricciosa creatura, dopo aver posato per il David, s'era lasciata commuovere dal successo del suo allievo, il Gérard, divenuto il beniamino della moda. Il David, indispettito, lasciò il lavoro incompiuto, e la tela fu acquistata nella vendita postuma per 6130 lire.

Quando il David esponeva *Le Sabine*, mentre lo si credeva assoluto sovrano del regno dell'arte, aveva già un rivale, poco pericoloso peraltro, e che subì involontariamente l'influsso generale esercitato dal maestro. Era Giovanni Battista Regnault. Nato a Parigi nel 1754, questi ebbe infanzia avventurosa e si formò da solo. Suo padre si imbarcò un giorno per l'America con tutta la famiglia, e lo confidò ad un capitano di lungo corso, perchè ne facesse un mozzo. Regnault aveva allora dieci anni. Morto il padre, la madre ritornò in Francia, e soltanto dopo cinque anni ritrovò il figlio, che le fu ricondotto a Parigi. Un dilettante incoraggiò il gusto precoce del giovinetto per il disegno, e lo collocò presso il pittore Bardin.

Questi lo condusse con sè a Roma, ove formò la sua educazione artistica; ritornato in Francia per prendere parte ai concorsi del gran premio, il Regnault l'ottenne nel 1776. Accolto all'Accademia nel 1782, fu nominato accademico nel 1783. Studiando in Italia subì l'influenza dei Carracci; predilesse gli effetti di chiaroscuro, e, cosa curiosa per quell'epoca, si inspirò al Rembrandt, come fanno fede alcune sue acqueforti. All'infuori delle grandi composizioni mitologiche e religiose, Regnault, sopratutto nell'ultima parte della sua carriera, si compiacque di eseguire dei quadri di genere, su umili soggetti, con giuochi imprevisti e gustosi di luce. Disegnò anche 140 illustrazioni delle metamorfosi di Ovidio.

Nell'anno VIII, per protestare contro l'esposizione delle *Sabine*, ebbe l'idea piuttosto disgraziata di esporre in pari maniera il suo quadro *Le Tre Grazie* (n. 18), eseguito a quello scopo. Trattate con naturalismo elegante, le tre giovani bellezze sembrano protestare contro le tendenze artificiose del sistema scultoreo del David, e tentare, senza riuscirvi però, ciò che più tardi l'Ingres saprà ottenere; l'unione della bellezza e della verità; della realtà e dello stile. Il quadro fa parte della collezione donata al Louvre da L. La Caze. Il Regnault, colmato d'onori, creato barone, morì a Parigi il 12 novembre 1829.

21. — Francesco Gerard: Il pittore Isabey che tiene per mano la sua bambina. (Parigi, Louvre).

Come il David, anche il Regnault formò una scuola; e il più conosciuto fra i suoi allievi fu Pietro Guérin, nato a Parigi il 13 marzo 1774, spirito delicato e modesto, distinto e colto. Ottenne il gran premio, e benchè gli avvenimenti non gli permettessero d'andare a Roma, eseguì tutti i lavori prescritti dal regolamento.

Nel 1797 espose il quadro: *Il ritorno di Marco Sesto* (n. 19), personaggio imaginario, sfuggito alla proscrizione di Silla, che trova al suo ritorno la figlia piangente presso la moglie morta. La composizione sapientemente calcolata, la mimica sobria e molto espressiva, la vivida luce che colpisce il cadavere disteso sul letto ed il viso grazioso e triste della giovinetta inginocchiata, mentre il viso del proscritto, dolorosamente contratto dall'intimo dramma, resta avvolto nella penombra trasparente, fanno di questa tela, malgrado la sua fattura troppo impersonale secondo la formula dell'epoca, un'opera d'arte veramente tragica, che continua la grande tradizione del Poussin. La pittura ebbe un

successo senza precedenti, sopratutto per le allusioni politiche che vi si vollero vedere. I nemici del David, che speravano avergli trovato un rivale, vi contribuirono da parte loro. Ma il Guérin non si lasciò esaltare dal successo. Il quadro fu acquistato sulla lista civile del 1830, per 3005 lire. Il Louvre possiede dello stesso artista, il cui carattere forzato, teatrale, d'una ricercatezza acuta, si avvicina alle tendenze della piccola sètta dei *primitivi* arcadici, usciti dalla scuola del David, altre cinque opere giustamente apprezzate, fra le quali sono: *Fedra e Ippolito*, *Enea e Didone*, e *Clitennestra* che si prepara ad assassinare Agamennone dietro una tenda rossa, i cui riflessi sanguigni illuminano la scena. Creato barone, membro dell'Istituto, della Legion d'onore e dell'ordine di San Michele, il Guérin fu nominato anche Direttore dell'Accademia di Francia a Roma. Ma il suo stato di salute non gli permise di accettare tale posto. Trovò un sostituto in Orazio Vernet, lo accompagnò egli stesso in Italia, e morì fra noi il 16 luglio 1833.

22. — Francesco Gérard: Psiche che riceve il primo bacio d'Amore. (Parigi, Louvre).

Fra i molti discepoli del David, tre occupano un posto a parte nella scuola, e accrescono colla loro gloria personale la gloria del maestro. Si chiamarono Girodet, Gérard e Gros. Non si potrebbero trovare tipi più disparati di questi, ciò che dimostra come l'apparente uniformità di quel periodo artistico, non sia che un pregiudizio, generato dai risentimenti romantici.

Luigi Girodet de Roucy fu una natura veramente originale. Artista, letterato, erudito, ed anche poeta, ebbe tutte le qualità ed i difetti della sua epoca, sensibile, spontaneo e complicato, misterioso e fantastico. Nato a Montargis il 5 gennaio 1767, restò orfano giovanissimo, e gli fu tutore e padre adottivo certo signor Trioson, medico militare, di cui prese il nome per aggiungerlo al suo. Dopo vari concorsi infruttuosi ottenne il premio del 1789; restò poi cinque anni in Italia ove, all'epoca della sommossa intorno all'Accademia di Francia a Roma, corse gravi pericoli. Egli dipinse, nel 1792, *Il sonno di Endimione* che, esposto lo stesso anno al « Salon », ebbe un successo immenso. Endimione addormentato ai piedi di un platano, è sdraiato su di una pelle di tigre. Amore, sotto le spoglie di Zeffiro, allontana delicatamente le frondi perchè i raggi di Ecate possano posarsi sulle labbra e sul petto del giovane e bel cacciatore. La delicatezza dell'allegoria, l'incanto della natura, l'effetto misterioso ed insinuante dei giochi di luce notturna, fanno di quest'opera una squisita ma-

23. — Barone Antonio Giovanni Gros Gli appestati di Jaffa.
(Parigi, Louvre).

nifestazione, rara per la sua epoca; essa colpì un pensatore solitario, che inseguiva in disparte il suo sogno correggesco: il Prud'hon. Commosso da tutte le idee nuove, il Girodet sacrificò al culto di Ossian, l'eroe settentrionale, reso celebre dalla famosa finzione poetica dello Scozzese Mac Pherson, che tutti leggevano. Egli, con la sua *Atala nella tomba* (n. 20), portata da Chactas e dal monaco Aubry, il cui dolore è semplice e commovente, fu il più eloquente inteprete dello Chateaubriand, il cui *Genio del cristianesimo* era uno dei vangeli del tempo. I due precedenti quadri ed il *Diluvio*, pure al Louvre, furono acquistati per 50.000 lire nel 1818, due anni dopo la morte del pittore. Girodet era membro dell'Istituto, e la croce d'ufficiale della Legion d'onore fu posta sulla sua bara.

24. — Barone Antonio Giovanni Gros: Il generale Fournier-Sarlovèze. (Parigi, Louvre).

La fisonomia di Francesco Gérard è certamente meno personale; ma poche carriere furono brillanti come la sua. Con un'arte abbondante, facile, intelligente, intessuta di abili compromessi fra opposte tendenze, si impose ben presto a tutti. Era del resto, oltre che un buon pittore, un perfetto uomo di società, di spirito giudizioso, fine e coltivato; e tali qualità contribuirono non poco al suo successo. Nacque a Roma, ove suo padre si trovava come ambasciatore, il 4 maggio 1770. Dopo aver studiato il disegno con vari maestri, fra gli altri con lo scultore Pajou, entrò nel 1786 nello studio del David. Concorse per il primo premio, ma non potè ottenere che il secondo nel 1789, e dovette poi rinunciare a concorrere, in seguito alla morte del padre e ad altri dispiaceri e strettezze domestiche, che lo obbligarono a guadagnare la vita per sè e per la famiglia. Partito per l'Italia nel 1790, ritornò in Francia proprio in mezzo agli eccessi del Terrore, e sfuggì, fingendosi malato, all'orrore temuto di sedere nel tribunale rivoluzionario. Il successo dei suoi primi quadri non gli procurò abbastanza da vivere, il che lo costrinse a fare molte illustrazioni. Soltanto sotto l'impero cominciò la sua fama, divenuta poi universale, di pittore di ritratti. D'allora in poi in tutti i punti d'Europa i membri della più alta società, re, principi, generali, scienziati, donne alla moda, vollero essere riprodotti da lui, e fu certamente in questo genere che egli mostrò, se non maggiore originalità, certo maggior genialità, distinzione ed eleganza aristocratica.

Il ritratto del suo amico, il pittore Isabey, con la propria bimba (n. 21), eseguito nel 1795, ed esposto l'anno seguente, sorpassò di molto, per la semplicità, la naturalezza, le luci discrete, l'ambiente, che è quello consueto al modello, tutta la collezione dei suoi più nobili ritratti di personaggi imperiali o reali. Il Gérard, come tutti i pittori contemporanei, dipinse grandi tele in gloria dell'Impero o della Restaurazione; tele ora conservate al Museo di Versailles. Nella sua opera, *Psiche che riceve il primo bacio d'Amore* (n. 22), rivela un lato del suo genio, ed evoca il ricordo dei gruppi arcaizzanti dello studio del David. Il quadro piace per la sua grazia un po' fredda e preannuncia l'opera ormai vicina dell'Ingres, che lo terrà in conto del più bel quadro eseguito dal David in poi. Fu esposto nel 1798 e acquistato nel 1832, alla vendita del generale Rapp, per la somma di 22.100 lire.

Il nome del Gros ha un significato più speciale nell'evoluzione della Scuola. Rappresenta infatti la continuazione delle tendenze storiche, realistiche e contemporanee del David, ed è, incoscientemente però, ed anche contro volontà, il punto di partenza della reazione violenta, che sta per dar moto e colore all'ambiente gelido e stagnante della pittura. Il Gros fu il precursore del Romanticismo.

Il Barone Antonio Giovanni Gros, nacque a Parigi il 16 marzo 1771, da un pittore di miniature. Entrato nello studio del David nel 1785, concorse a Roma senza riuscire; dovette interrompere gli studi alla morte del padre, per guadagnarsi la vita facendo ritratti: decise allora di venire in Italia ma, causa i gravi avvenimenti politici, non potè giungere che a Genova ed a Firenze. A Genova molto lo impressionarono le pitture del Rubens e del Van Dyck. Conobbe colà Giuseppina Bonaparte, che lo mise in relazione col generale. Fu aggregato all'armata e dipinse il ritratto di Bonaparte al ponte d'Arcole, ora al Louvre. Durante la spedizione d'Egitto il Gros ritornò dall'Italia, ma con grandi stenti, ed arrivò a Marsiglia malato. A Parigi, ottenne il premio del concorso istituito dai Consoli per celebrare la vittoria di Junot a Nazareth. Non illustrò però questo episodio, ma ebbe invece la commissione degli *Appestati di Jaffa*, della *Battaglia di Aboukir* e della *Battaglia di Eylau*, che gli guadagnarono tanta fama, e si possono dire i suoi capolavori. Egli dipinse gran numero di ritratti, di tele storiche, la cupola del Panteon, ecc. Colmato di titoli e di onori, considerato come il capo della giovane generazione, che aveva inalberata la bandiera dell'indipendenza, si spaventò della parte che gli era toccata in sorte e, allievo sottomesso ai principii del David, cercò di reagire. In condizioni di spirito così angustianti produsse opere assai meschine, e gliene derivò tale insuccesso che, accoratosi profondamente, si diede la morte annegandosi nella Senna, a Bas-Meudon, il 26 giugno 1835.

Gli appestati di Jaffa (n. 23) erano stati ordinati al Gros nel 1803. In una moschea convertita in ospedale, le cui arcate lasciano intravedere uno strano paesaggio orientale, dal cielo velato pei lontani fumi della polvere, Bonaparte, accompagnato dai generali Berthier e Bessières, dall'amministratore in capo Daure, e dal medico capo Desgenette, tocca senza tema i tumori pestilenziali di un marinaio ritto in piedi, mezzo nudo, fra i malati che gemono, e gli agonizzanti che rantolano.

Con la potenza comunicativa del colore, colla suggestione del paesaggio esotico, che diede certamente origine alla pittura orientalista francese, con l'effetto voluto del chiaroscuro potente e misterioso, col fascino di quell'ambiente e di quello spettacolo, veduto con gli occhi dell'anima come da un vero veggente, con una libertà ed un'energia tutta nuova, nella tecnica ardita, personale, movimentata, questa tela, di una drammaticità inattesa, parlò un linguaggio da lungo tempo dimenticato, suscitò un entusiasmo indescrivibile e unanime. Essa servì di bandiera ai giovani rivoluzionari, che si ribellavano contro le grettezze tiranniche dell'insegnamento; e nel "Salon,, del 1804 ebbe luogo la prima manifestazione dello spirito nuovo. Gli artisti, tutti riuniti, appesero solennemente una palma a quel quadro e lo copersero di corone.

Napoleone visita il campo della battaglia di Eylau (n. 12) il 9 febbraio 1807, prima di passare in rivista le truppe. La pittura fu eseguita per un concorso indetto nel 1807 nel

quale il Gros ottenne il premio. È una scena grandiosa, patetica e commovente, quanto le precedenti creazioni del maestro; il paesaggio vi ha sempre una parte suggestiva, e la composizione è chiassosa e sinistra. L'imperatore, rivestito da una pelliccia, monta il suo cavallo bianco, ed è circondato da brillanti ufficiali dalle uniformi gallonate, che caracollano intorno a lui, mentre ad ogni passo dei feriti gettati, ammonticchiati sulla neve in un disordine atroce, rantolano e supplicano, sullo sfondo livido dell'orizzonte, serpeggiano linee di truppe, e salgono i fumi neri delle artiglierie. È uno dei più belli e dei più strazianti spettacoli di battaglia, che mai sia stato evocato.

25. — Pietro Prud'hon: La Giustizia e la Vendetta divina che inseguono il Delitto. (Parigi, Louvre).

Contemporaneamente alle grandi tele piene di movimento, il Gros dipinse molti ritratti divenuti celebri. Il Louvre conserva all'ammirazione dei posteri, insieme col ritratto di Bonaparte, quello del luogotenente generale *Fournier-Sarlovèze* (n. 24), esposto al "Salon" del 1812 nella sua uniforme rossa, tutta ricamata d'oro, in piedi in mezzo al campo di battaglia di Lugo, in Galizia; e quello di *Cristina Boyer*, prima moglie di Luciano Bonaparte, fratello di Napoleone. La bella creatura, vestita di bianco, con una sciarpa di crespo cremisi pagliettata d'oro, in un paesaggio ricco d'alberi e d'acque, guarda melanconica una rosa scivolare lungo la corrente; era la sorella di un piccolo albergatore, presso il quale Luciano alloggiava a Saint-Maximin, ed egli l'aveva sposata nel 1794, quando non era che un povero ambizioso irrequieto. La giovane donna morì nel 1800, lasciando a Luciano due figlie. Il ritratto appartiene ai primi anni della carriera del Gros, ed ha

una grazia di paesaggio, di colore e di poesia, che i francesi pensano possa rivaleggiare con i migliori ritratti della scuola inglese.

Appartiene a questo stesso periodo della scuola francese, pur occupandovi un posto a parte, un'altra figura eccezionale di pittore, quella del PRUD'HON, il quale dimostrò come in arte la personalità sappia vincere tutte le dottrine e tutti gli insegnamenti. Nato a Cluny (Saône-et-Loire) il 4 agosto 1758, Pietro Prud'hon, figlio di un povero muratore, che aveva già avuto dodici figli, restò orfano ben presto. I monaci dell'Abbadia si interessarono a lui per carità, ed il vescovo di Mâcon lo indirizzò al signor Devosge, che dirigeva la scuola di disegno di Digione. Il Prud'hon aveva allora 16 anni. Nel 1780 si recò a Parigi, ove concorse ed ottenne il premio triennale, fondato dagli Stati di Borgogna; uno slancio troppo generoso di solidarietà verso un concorrente, ch'egli aveva aiutato, gli fece correre il rischio di non conseguire il premio, ma l'altro ebbe l'onestà di non approfittar delle circostanze. Partì indi per Roma nel 1782, e stette in Italia sette anni. Innamorato delle opere del Correggio, di Leonardo da Vinci, di Andrea del Sarto, prese cotesti maestri per guida; fenomeno singolare in quella corrente greco-romana, ma che pur si era già verificato per il Gros. Non per questo il Prud'hon rimase insensibile alle bellezze del mondo antico, chè anzi l'antichità non ebbe nei tempi moderni interprete più squisito, più penetrato dalla voluttà del sogno pagano. Egli fu come un nipote redivivo di Virgilio ed Ovidio. Ma i sommi da lui adottati per maestri, gli fecero meglio comprendere la grazia e la bellezza antica, e lo aiutarono a riprodurla con quelle forme, con quella morbidezza, con quel fascino profondo, che non fu più superato.

26. — PIETRO PRUD'HON: Il ratto di Psiche.
(Parigi, Louvre).

Malamente ammogliato, ancor giovanissimo, ad una donna stizzosa e volgare, ebbe da tale unione infinite preoccupazioni e dolori. Ritornato a Parigi povero e sconosciuto, dovette, per vivere, eseguir disegni per illustrazioni. Conobbe però, sebbene un po' tardi, la gioia del successo; venne nominato cavaliere della Legion d'onore, e membro dell'Istituto, fu scelto come professore dell'imperatrice Maria Luisa. Ma la sua fine fu assai penosa: una sua allieva, la signorina Costanza Mayer, che aveva preso al suo focolare il posto della moglie, dalla quale s'era separato, si suicidò in un momento di follia, il 26 maggio 1821.

27. — Teodoro Géricault: La zattera della Medusa.
(Parigi, Louvre).

Il Prud'hon non si rimise più dalla tragica angoscia allora provata, e morì due anni dopo, il 16 febbraio 1823.

La Giustizia e la Vendetta divina che inseguono il Delitto (n. 25) può dirsi uno dei

28. — Pietro Prud'hon: L'imperatrice Giuseppina.
(Parigi, Louvre).

suoi capolavori. In un paesaggio diruto e selvaggio, illuminato dai freddi raggi della luna, che sembra levarsi per rischiarare l'orrore del misfatto, un essere feroce, col pugnale in mano, fugge rapidamente gettando uno sguardo di terrore sul cadavere nudo, ch'egli ha steso ai suoi piedi. È il primo delitto, il fratricidio di Caino. Nel cielo burrascoso, quasi minaccioso, volano la Giustizia impassibile, con in mano la clava e la bilancia simbolica, e la Vendetta che le indica il cammino con una torcia, e stende la mano come per afferrare l'assassino.

La scena commovente, in cui l'allegoria riveste un carattere altamente drammatico, era stata ordinata al Prud'hon dal signor Frochot, per la Camera penale del Palazzo di Giustizia. Essa fu esposta al "Salon,, del 1808, ed a quello del 1814. Sostituita da un crocifisso al Palazzo di Giustizia, fu ceduta in cambio alla Città, e restò al Museo del Lussemburgo fino al 1823.

Il ratto di Psiche (n. 26), o, per adottare la denominazione che figura nel catalogo del "Salon,,: *Psiche che esposta sulle rocce è rapita dagli Zeffiri i quali la trasportano nella magione d'Amore*, è un lascito della contessa Sommariva al Museo Nazionale. Insieme al quadro precedente, fu esposto al "Salon,, del 1808, quasichè Prud'hon avesse voluto dimostrare con questo contrasto, come il suo pennello fosse capace di rendere, tanto la casta voluttà delle fantasie mitologiche, quanto la straziante tragedia della più sinistra allegoria. Il mito è qui leggero e delizioso. Gli zeffiri agitando le ali iridescenti di libellula, sollevano dolcemente il bel corpo giovane e puro, su cui la luna diffonde con amore la sua luce. Sembra che il Prud'hon ricordasse qui il Girodet, oltre al Correggio.

29. — Teodoro Géricault: Ufficiale della Guardia imperiale. (Parigi, Louvre).

Ancora il mistero, ma un mistero trasportato nella realtà, si diffonde sul bel paesaggio nel quale *Giuseppina* (n. 28) tutta sola sogna in mezzo alle ombre secolari nel parco della Malmaison. Qual nube di malinconia passa nello sguardo di questa regina felice ed accarezzata, a cui la fortuna aveva sino allora arriso in modo così singolare? È forse un presentimento, ancora indeterminato, del prossimo avvenire che l'attende? Questo, più ancora del ritratto di Cristina Boyer, è una delle imagini che meglio onorano l'arte francese.

Il "Salon,, del 1819 salutò pel primo un'opera, che doveva poi occupare un posto considerevole nella storia della pittura moderna: la *Zattera della Medusa* (n. 27) del Géricault. Siamo giunti alla Restaurazione, nel fiorire di una nuova generazione. Il fermento di indipendenza, che già aveva agitato sordamente l'arte durante il regno del David, sta per scoppiare. Il Romanticismo marcia trionfalmente sotto la guida di un capo, che non avrà, purtroppo, l'onore di condurlo alla vittoria, poichè la morte lo rapirà troppo presto. Teodoro Géricault era nato a Rouen il 26 settembre 1791. Egli mostrò ben presto disposizione per il disegno e amore per i cavalli. Benchè la sua famiglia non lo destinasse alle arti, pure non mise ostacolo alla sua vocazione. Egli entrò dapprima nello studio di Carlo Vernet, poi in quello di Guérin ove ebbe a compagni coloro, che dovevano diventare con lui i principali campioni del Romanticismo: il Delacroix, il Champmartin, Léon Cogniet,

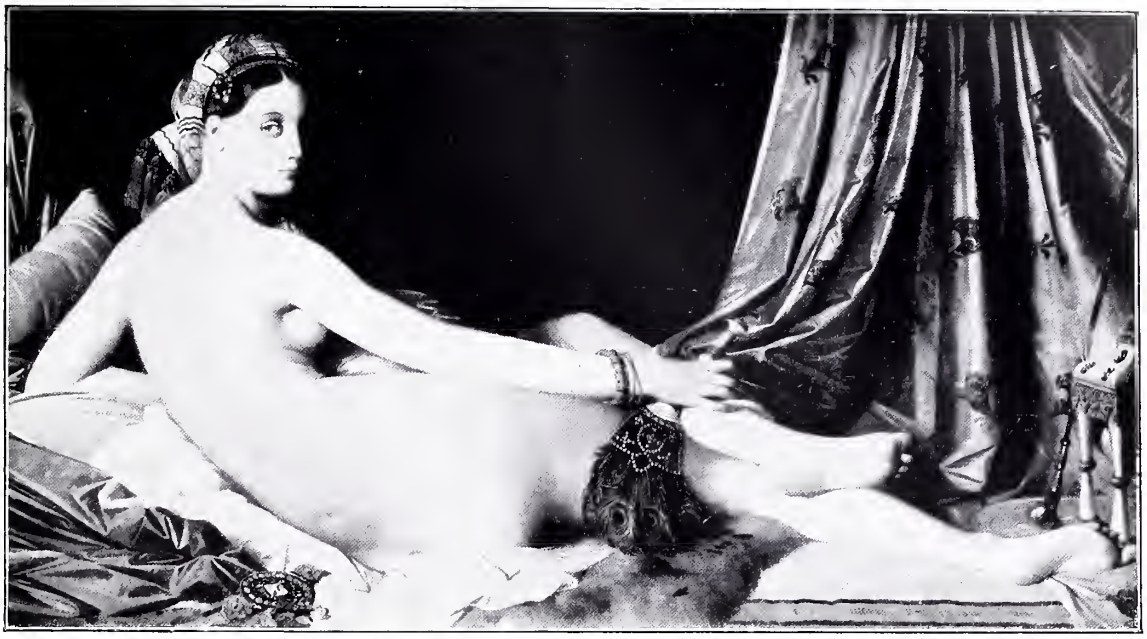
Ary Scheffer. Nel 1814 il Géricault s'arruolò nei moschettieri, ma rimpianse subito tale passo, e licenziato che fu il reggimento, egli ritornò ai pennelli. Animato da una curiosità insaziabile, e da scrupoli di coscienza implacabili, non si contentò di studiare la natura colla matita, coi pennelli ed anche con la stecca, ma si applicò a sviscerare nella loro intima natura i maestri più diversi d'Italia, di Francia e di Fiandra. Viaggiò in Italia e dimorò volentieri a Londra; ovunque vivendo in mezzo alla vita del presente, e fra i capolavori del passato. La sua anima ardente, impetuosa e generosa, sognò di creare un'arte viva ed umana, una pittura subbiettiva, che fosse a parte di tutte le emozioni, le gioie e le sofferenze degli uomini. Per ciò egli scelse, oltre a questa scena di naufragio, altri soggetti patetici, come *La tratta dei Negri*, *L'apertura delle porte dell'Inquisizione*, ecc. A Londra e al suo ritorno di là, dipinse o litografò gran numero di soggetti di cavalli, e di scene popolari, come il *Derby d'Epsom*. Colpito da un male, che le sue imprudenze aggravarono, morì a Parigi il 18 gennaio 1824, dopo undici mesi di sofferenze sopportate coraggiosamente

L'idea della *Zattera della Medusa* era stata suggerita al Géricault da un avvenimento che aveva portato l'orrore in tutti i cuori. La fregata *La Medusa*, accompagnata da altri tre bastimenti, aveva lasciato la Francia il 17 giugno 1816, per trasportare a San Luigi del Senegal, il governatore ed i principali impiegati di quella colonia. Vi erano a bordo circa 400 uomini, fra marinai e passeggeri. Il 2 luglio il piroscafo investì un banco di sabbia e malgrado cinque giorni di sforzi inauditi non potè più esser rimesso a galla. Fu costruita una zattera sulla quale presero posto quarantanove persone; gli altri naufraghi si distribuirono entro dei canotti, che dovevano trascinarla a rimorchio. Ma ben presto i canotti tagliarono le gomene con le quali erano legati alla zattera, e questa, abbandonata, errò alla deriva nell'immensità dell'Oceano. Allora la fame, la sete, la disperazione armarono quegli uomini gli uni contro gli altri, ed il dodicesimo giorno, quando l'*Argus* arrivò in loro soccorso, non trovò più che quindici morenti. Questo soggetto era tutto un programma rivoluzionario, benchè il Géricault, pieno di rispetto pei suoi maestri, non avesse intenzioni rivoluzionarie. Egli dipinse un fatto d'attualità nel formato usato per la storia, non nelle proporzioni consuete del quadro di genere; protestando contro le teorie del « bello visibile » del David, con la ricerca del bello nell'espressione, nato dall'unione e dall'accordo delle emozioni; giovandosi anch'egli del nudo, ma, in questo caso, per ragioni verosimili. Il sentimento patetico del Gros si fortifica in lui di nuove energie. Un gran soffio tragico di spavento e di pietà attraversa la scena di disperazione, fra gli elementi scatenati. Un nuovo campo è aperto all'arte, che ormai palpita e soffre, sente e ama con l'umanità.

Il quadro non produsse però al " Salon „ tutto l'effetto che si avrebbe potuto aspettarsene, ed il Direttore dei Musei Nazionali, conte di Forbin, ebbe gran pena a farlo acquistare, e non vi riuscì che alla morte dell'autore, per il prezzo di 6000 lire.

L'*Ufficiale della Guardia imperiale* (n. 29), e il *Corazziere ferito* sono due tele del Géricault molto popolari. Il primo è un ritratto; fu esposto nel 1812, e poi di nuovo nel 1814 insieme al secondo. Tutti due erano stati improvvisati in dodici giorni. Il loro primo acquirente fu il re Luigi Filippo, che alla vendita del 29 aprile 1851 li ebbe per 23.4000 lire.

GIOVANNI ANTONIO GROS. - CRISTINA BOYER, PRIMA MOGLIE DI LUCIANO BONAPARTE. (Parigi, Louvre)



30. — Domenico Ingres: L'Odalisca.
(Parigi, Louvre).

Capitolo II.

LA SCUOLA FRANCESE

PRIMO PERIODO: DAL 1801 AL 1830 (*continuazione*).

L'ANNO 1824 ebbe un'eccezionale importanza nella storia della lotta fra i classici ed i romantici. Morto il Géricault, il partito degli indipendenti rimase a tutta prima senza direzione, ma nel "Salon,, dello stesso anno i due partiti avversari spiegarono un'azione decisiva, e ciascuno trovò il proprio capo definitivo.

Nel campo dei romantici il Delacroix prende il posto del Géricault; in quello dei classici sorge quasi subitamente Ingres.

Fino a quel momento l'antico discepolo del David, vivendo isolato a Roma o a Firenze, non aveva ancor fatto parlare di sè; ed i lavori, da lui precedentemente mandati ai « Salons », poco gustati nell'ambiente ufficiale, non erano stati veramente apprezzati se non da un piccolo numero di artisti, fra i quali, giova ricordarlo, era il Delacroix. I soggetti che l'Ingres era andato prendendo talora dall'antichità, spesso dai tempi moderni, e non di rado dalla storia aneddotica, lo avrebbero fatto credere piuttosto un seguace delle idee nuove, non uno spirito strettamente accademico. In quel tempo egli aveva già eseguito più d'uno dei suoi indiscussi capolavori: *Edipo che svela l'enigma* (n. 31), ad esempio, che, dipinto a Roma nel 1808, non fu nemmeno esposto al « Salon », e diventò celebre soltanto all'Esposizione Universale del 1855, quando il pubblico si rese finalmente conto di ciò che l'Ingres aveva voluto esprimere con cotesta sua opera. Acquistata dal duca d'Orléans nel 1839, e venuta poi in possesso del conte Duchâtel, essa fu da quest'ultimo legata al Louvre.

Quel raffinato ideale di bellezza umana, che il David, tutto assorto nello studio della statuaria, aveva reso in modo troppo rigido e freddo, e che invano i suoi allievi avevano cercato di raggiungere studiando le pitture dei greci (o « etruschi » come allora li chiamavano); quell'ideale che il suo rivale, il Regnault, perdeva di vista seguendo troppo meti-

colosamente la realtà del modello, l'Ingres, meglio preparato, e dotato di una delicata sensibilità, lo coglie puro e fragrante guardando con amore alla natura, e studiando religiosamente i sommi, che l'hanno più nobilmente compresa.

Nato a Montauban, il 29 agosto 1780, da un padre scultore decorativo, Giovanni Augusto Domenico Ingres esitò da principio sulla scelta della carriera, e cominciò a guadagnarsi la vita suonando il violino. Nel 1796, recatosi a Parigi, entrò nello studio del David; ed ottenne il primo premio del 1801. A cagione degli avvenimenti politici non potè però recarsi in Italia sino all'anno 1806. Vi dimorò poi lungo tempo, trattenendosi a Roma fino al 1820, e a Firenze fino al 1824. Egli subì degli alti e bassi di fortuna, ed a varie riprese rasentò la miseria; così da trovarsi costretto a eseguire a prezzi modicissimi quegli stupendi ritratti a disegno, acquistati e conservati oggi gelosamente dalle grandi collezioni pubbliche e private.

31. — Domenico Ingres: Edipo che svela l'enigma. (Parigi, Louvre).

Adoratore della bellezza dell'arte antica, egli visse dapprima in mezzo ai fieri naturalisti fiorentini del XV secolo, che il suo maestro aveva soltanto intuiti, ma che egli pel primo comprese in tutto il loro genio, fatto di forza, di grazia e di verità; da essi guidato giunse a Raffaello, che diventerà il suo dio. Per il culto armonioso della linea, per il senso innato e consapevole della forma, per la grazia con cui egli riproduce le varie irregolarità della natura, e ciò allorquando i precetti del David raccomandavano una corretta e fredda simmetria, l'Ingres può veramente esser detto l'iniziatore di una rinascita del sentimento della bellezza plastica.

Ma i rappresentanti dell'accademismo non lo compresero, e il suo disegno fu dileggiato con ogni sorta di scherni, da coloro stessi di cui egli doveva più tardi diventare capo supremo. Lo si trattò da gotico, da cinese, perchè, con l'animo aperto a goder di ogni manifestazione d'arte, si soffermava ad ammirare i vecchi pittori nelle illustrazioni dei libri di preghiera, o le antiche miniature persiane e indiane.

Anche per l'Ingres il tempo passato in Italia fu quello durante il quale eseguì i suoi più bei ritratti: la bella Zelia, la Signora Devauçay, Granet, e, più di tutti degna di nota, la squisita figura della *Signora di Sénonnes* (n. 32), dipinta tra il 1806 e il 1810, e appartenente oggi al Museo di Nantes. Tutta la seduzione dell'arte dell'Ingres nel render la fisonomia umana, è concentrata in quella tela, dove il disegno riproduce con larghezza e delicatezza insieme, ciò che di più caratteristico ha quel viso di donna, ciò che più lo distingue da ogni altro viso, e lo rende indimenticabile e vivo nel nostro ricordo. Nè

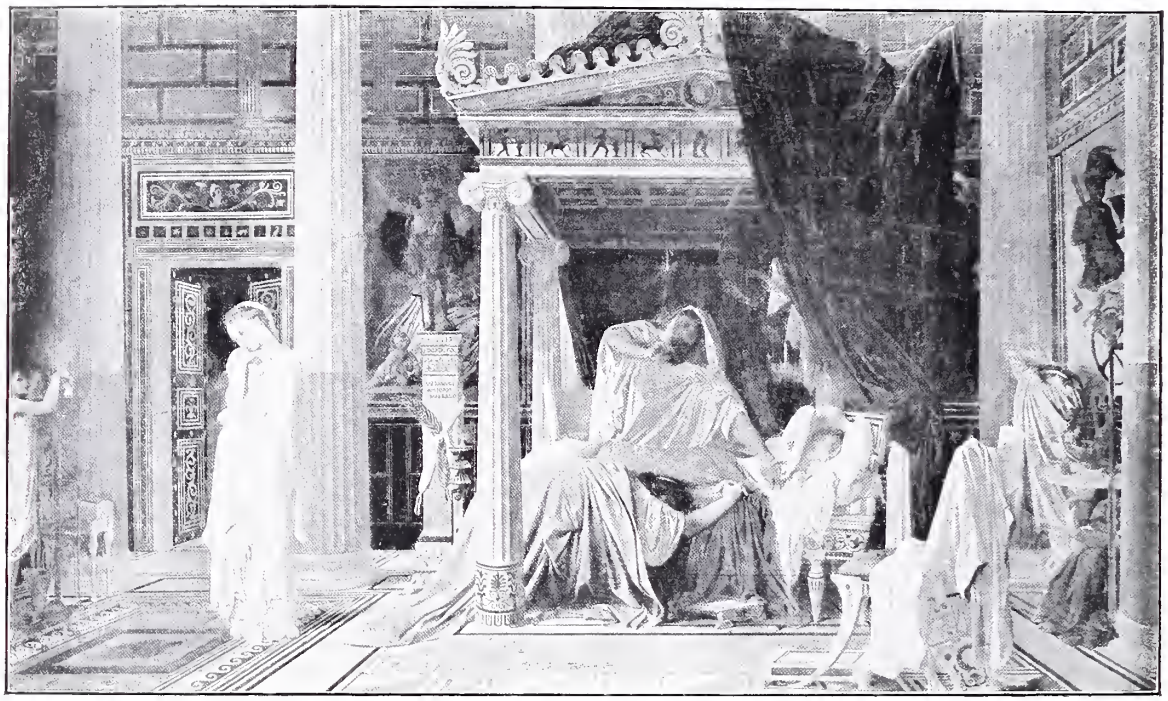
certamente con la ricerca minuziosa dei particolari, o con una correttezza sapiente, perviene l'autore a tal risultato; ma con quella rara intuizione del carattere, che indica al pennello gli elementi essenziali, unici necessari, e gli fa sdegnare o trascurar tutto il resto, come corollario inutile all'espressione del modello. L'Ingres, come già l'Holbein e il Clouet, adottò il sistema del « modello in luce »; sistema dopo di lui ripreso dagli inaspettati suoi eredi, nati nell'ambiente rivoluzionario dell'Impressionismo. Anche il colore, localizzato con certa voluta franchezza, ha in cotesto pittore un forte valore espressivo. L'*Odalisca* (n. 30), che oggi figura pomposamente al Louvre, fu fra le opere più discusse dell'Ingres. Alcuni trovarono che essa non aveva « nè ossa, nè muscoli, nè sangue, nè vita, nè rilievo »; altri che l'autore le aveva fatto qualche anello di troppo nella colonna vertebrale. La squisita sintesi della bellezza femminile, il « grazioso soggetto un po' strano », così l'Ingres stesso qualifica la grazia esotica di quella figura, trovò a stento un acquirente. Commessa dalla regina Carolina Murat nel 1813, l'*Odalisca* venne dipinta nel 1814; ma le circostanze politiche le fecero cambiare destinazione: fu acquistata dal signor Pourtalés per 800 lire, e figurò al "Salon,, del 1809. Il bel soggetto orientale dimostra come l'Ingres fosse pronto ad accogliere ogni nuovo soffio di ispirazione.

32. — Domenico Ingres: La Signora di Sènonnes. (Nantes, Museo).

Compiuta cotesta serie di capolavori, l'Ingres si presentò al "Salon,, del 1824 col *Voto di Luigi XIII*; egli non era più giovane; aveva già quarantacinque anni; il suo avversario, il Delacroix, ne aveva soltanto ventisei. Di una cultura più estesa, di un'intelligenza più aperta, che oltrepassava l'orizzonte, relativamente ristretto, delle preoccupazioni professionali, dotato di una visione filosofica più alta, il giovane romantico poteva accondiscendere ad ammirare il suo vecchio rivale. Questi invece, esacerbato forse dal troppo lungo oblio nel quale era stato lasciato, non seppe o non volle riconoscere i pregi delle più belle opere del Delacroix, e non ristette dal qualificarlo con termini incresciosi, che val meglio non ricordare; nè mai si placarono le sue ire verso coloro che ei denominava: « la turba romantica ». Un sentimento d'orgoglio, e fors'anco di rancore, lo spinse, in un momento di gloria tardiva, venutagli col successo del nuovo quadro, a mettersi alla testa della reazione.

Nonostante le riminiscenze, per meglio dire le parti tolte di sana pianta da Raffaello, plagio di cui egli stesso francamente si confessava dicendo: « Non risparmio nulla per rendere l'opera raffaellesca e mia », il *Voto di Luigi XIII* è lavoro veramente forte, e meritò il successo clamoroso, e giustificò gli onori accordati al suo autore, che venne,

subito nel 1824, nominato cavaliere della Legion d'onore e membro dell'Istituto. Era stato ordinato dal Ministero dell'Interno per la Cattedrale di Montauban, e il prezzo fissato in 3000 lire, fu poi raddoppiato, in ragione dell'ammirazione destata al " Salon ,,. L'Ingres aveva cominciato il dipinto a Firenze nel 1821; vi si era dapprima accinto di malavoglia, disturbato da quel misto di realtà e di sogno, che poi invece susciterà la sua fantasia, e continuerà a sedurlo anche nell'*Apoteosi d'Omero*, o nel ritratto del *Cherubini*. A poco a poco, procedendo nella composizione, egli infatti comprese il partito che si potea trarre dal contrasto fra la figura vivente di vita naturale del re, e quella angelica della Vergine, la quale con un grazioso gesto materno solleva sulle ginocchia il divino fanciullo, mentre due angioli dal corpo di adolescenti, vestiti di bianche tuniche, aprono e sostengono i cortinaggi, sotto i quali starebbe chiusa e velata la regina dei cieli. Luigi XIII aveva fatto voto alla Vergine di offrirle scettro e corona, per ottener la grazia di un erede.



33. — Domenico Ingres: La Stratonice.
(Chantilly, Museo Condè).

L'*Apoteosi d'Omero* ha anch'essa la sua storia. Al suo primo apparire fu mal accolta; e soltanto all'esposizione del 1855 se ne comprese il vero valore. Eseguita nel 1827, entro il breve giro di un anno, e destinata a decorar il soffitto di una sala del Louvre, fu poi ivi sostituita con una copia di due allievi dell'Ingres, e trasportata dopo il « Salon », al Lussemburgo. Essa arieggia un po' la *Scuola d'Atene* di Raffaello; Omero, coronato dalla Vittoria, ha ai piedi l'Iliade e l'Odissea, e intorno intorno coloro, che, come scienziati, artisti, oratori o poeti, in tutti i tempi ed in tutti i paesi illustrarono il pensiero umano. Mentre l'esecuzione, nelle figure dei personaggi, risente un po' la fretta con la quale il lavoro fu compiuto le figure allegoriche centrali appartengono invece, per grandiosità, semplicità, carattere personale e stile sintetico, a quanto di più elevato l'Ingres abbia saputo creare nella sua continua ascensione verso un ideale di bellezza.

La ricerca della bellezza intesa nel senso più raro e più puro appare evidente anche in altre due tele, eseguite tuttavia in due diverse epoche della vita dell'artista. Una è la *Stratonice* (n. 33), l'altra la *Sorgente* (n. 34). Il soggetto della prima ci è noto, dacchè il

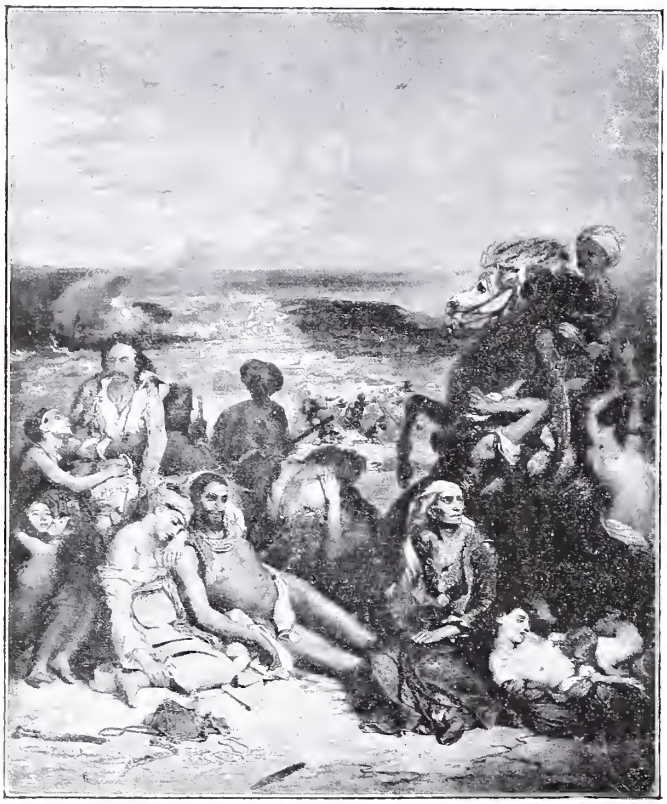
David ed altri pittori lo avevano trattato prima dell'Ingres: Antioco, figlio di Séleucus I, uno dei successori di Alessandro, si è follemente innamorato di Stratonice, seconda moglie di suo padre. Il medico Erasistrate, chiamato a studiare la malattia del giovane, ne indovina la causa all'emozione straordinaria dell'ammalato per l'avvicinarsi di Stratonice, che passa lenta e preoccupata a traverso la camera dell'infermo. Questa « grande miniatura storica », come l'Ingres stesso chiamò l'opera sua, costò all'autore infinito lavoro, e lo si capisce guardando con qual minuzia di particolari egli la finì. Era stata ordinata nel 1834 dal Duca d'Orléans, il quale voleva metterla a far degno riscontro alla *Morte del duca di Guise* del Delaroche. L'Ingres si accinse subito al lavoro, e lo terminò soltanto nel 1839, « dopo avergli prodigate le più tenere cure fino all'ultimo momento ». L'artista si compiacque di collocare la scena in un ricco ambiente antico, quale lo suggeriva alla fantasia l'erudizione del tempo; i personaggi rappresentano tutti nel modo più evidente la loro parte, e la figura di Stratonice, che attraversa con esitazione la camera, tenendo il capo appoggiato sulla mano, come se si sentisse penetrar dagli affluvi di quel violento amore, è deliziosa.

54. — Domenico Ingres: La sorgente.
(Parigi, Louvre).

La *Sorgente*, cominciata dall'Ingres all'epoca del suo primo soggiorno in Italia come semplice studio, non fu ripresa e terminata che nel 1853. Egli aveva allora settantacinque

anni. La bellissima tela, che il Louvre possiede oggi, grazie alla generosità del conte Duchâtel, ci dà l'espressione più alta dell'ideale dell'Ingres e della bellezza quale il tempo nostro la concepì. Colmato di onori fino ai suoi ultimi giorni, l'Ingres morì a Parigi il 14 gennaio 1867; sopravvivendo quattro anni al suo glorioso avversario, verso il quale non smise mai l'antica ostilità.

Eugenio Delacroix era dunque morto nel 1863. Nato a Charenton, il 26 aprile 1798, era figlio di un diplomatico, che poi divenne prefetto, e nipote di un generale dell'Impero. L'Ingres veniva dal popolo; il Delacroix, usciva invece dall'alta borghesia, ed ebbe in conseguenza una completa educazione classica. Il suo fine spirito si dimostrò avido di formarsi un'erudizione in tutti i rami dello scibile umano; appassionato della letteratura, egli stesso fece dei versi, s'occupò di teatro; adorava la musica, le cui sensazioni egli associava a quelle dell'arte sua. ma da grande conoscitore dell'armonia, non come l'Ingres, che, musico anch'egli, accoglieva soltanto l'impressione melodica. Di temperamento settentrionale, aveva però l'imaginazione più fervida di quante altre mai trionfarono nel campo dell'arte, una mente equilibrata, una ragione disciplinata, un giudizio chiaroveggente tanto, da scrivere pagine di ottima critica. Egli aveva conosciuto il Géricault nello studio del Guérin, ove si incontrarono i principali seguaci delle nuove idee. Fu un poco anche suo allievo, ma sopratutto gli fu amico. Le circostanze lo chiamarono a succedergli.



36. — Eugenio Delacroix: I massacri di Scio. (Parigi, Louvre).

Espose il suo primo dipinto al "Salon,, nel 1822: *Dante e Virgilio* (n. 35), condotti da Flégias, attraversano il lago che circonda la muraglia della infernale città di Dite. Parecchi dannati s'appendono alla barca e tentano di salirvi. Fra questi Dante « riconosce dei fiorentini », così si legge nel catalogo di quell'esposizione. Il soggetto era di per sè stesso una dichiarazione di romanticismo. La tela grandiosa, per il disegno tormentato, per l'eloquenza violenta dei contrasti di colore, per non so quale potenza comunicativa che conquide lo spettatore, ebbe un successo immenso ed immediato. Vi trionfava lo stesso spirito patetico che aveva creato gli *Appestati di Giaffa* e la *Zattera della Medusa*, fatto più possente da un caldo soffio poetico. L'opera entusiasmò il pubblico e la critica, e fu acquistata per il Museo del Lussemburgo per 1200 lire. Come già al tempo dei debutti del Gros e del Géricault, nessuno intuì allora quali promesse racchiudesse cotesto primo tentativo di un principiante. Ben presto però il pubblico lo comprese. Le idee romantiche avevan fatta molta strada sia nelle lettere che nelle arti, e quando al "Salon,, del 1824 il Delacroix espose i *Massacri di Scio* (n. 36), il governo, che aveva allora decorato l'Ingres, acquistò quell'ammirevole e commovente opera per 6000 lire, e la mise al Lussemburgo.

Fu questa la tela che i romantici opposero al *Voto di Luigi XIII.* Gli avvenimenti

35. — Eugenio Delacroix: Dante e Virgilio.
(Parigi, Louvre).

di Grecia scuotevano le coscienze ardenti, facili ad accendersi, specialmente in un paese sempre agitato da idee di libertà. L'imaginazione del Delacroix n'ebbe una scossa violenta da cui germogliarono parecchi capolavori.

Quella potente evocazione di un paese, ch'egli non conosceva, di scene dolorose, a cui non aveva assistito; lo splendore del cielo, il pittoresco dei costumi, la bellezza dei personaggi, la piccante tinta esotica, e, come scriveva Teofilo Gautier, che partecipò a quelle grandi lotte artistiche, « il disegno febbrile e convulso, le tinte violente, la pennellata frenetica, che sollevarono l'indignazione dei classici, entusiasmarono i giovani per quel che

37. — Eugenio Delacroix: La barricata.
(Parigi, Louvre).

avevano in sè di strano e di ardito, di nuovo e di impreveduto ». Si racconta che il Delacroix aveva già finito il suo quadro e lo aveva portato al Louvre, quando, viste le opere esposte dal Constable, rimase talmente impressionato dalla potenza audace e fiera di quella tecnica, che chiese e ottenne di riavere la sua tela e di ritoccarla.

Quando al " Salon „ del 1831 apparve il quadro *La barricata* (n. 37) (il cui titolo esatto sarebbe: *Il 28 luglio 1830*) la causa romantica era già vinta. Gli avvenimenti politici ne avevano favorita la vittoria. Il Delacroix vibrò, come la maggior parte degli artisti, a quel soffio di libertà, che Augusto Barbier aveva trasfuso nei suoi giambi; e rimbomba la grande voce nella *Barricata*. Il Delacroix inaugura con essa una nuova maniera; lascia in disparte il mondo della imaginazione, popolato dai sogni dei poeti, degli storici e dei romanzieri, e ardisce senz'altro affrontare il problema di un gran quadro di vita vera, anzi di attualità, senza curarsi della diffidenza di chi credeva vietato alla pittura l'uso del vestito moderno. Il Gros in simile frangente si era sempre tratto d'imbarazzo giovandosi delle

uniformi; il Géricault del nudo e del seminudo dei suoi naufraghi. Il Delacroix affrontò e risolse arditamente il problema pittorico, che il Courbet ed i suoi successori, il Manet e il Fantin-Latour fra gli altri, risolveranno definitivamente più tardi, dissipando il pregiudizio per il quale non si escludeva dall'arte il vestiario del tempo, se non nei ritratti. Il valoroso Stefano Arago, che fu poi sindaco di Parigi, e che doveva morire a 90 anni, conservatore del Museo del Lussemburgo, figura sulla famosa tela e vi dimostra vittoriosamente con la sua *redingote* ed il suo cappello a cilindro, che le pretese difficoltà non provenivano se non

38. — Eugenio Delacroix: L'entrata dei Crociati a Costantinopoli.
(Parigi, Louvre).

dalla pusillanimità degli artisti. Lo Stato acquistò anche quella tela per il Lussemburgo, da dove fu portata al Louvre con le precedenti.

Il massacro di Scio dimostra come il Delacroix fosse sensibile alla poesia esotica della civiltà orientale, che inebriava allora tutte le fantasie degli scrittori e degli artisti, in qualsiasi campo essi militassero. Abbiamo altrove veduto che anche l'Ingres sacrificò a quel culto. Si giudichi quale importanza dovette avere per il Delacroix il viaggio compiuto nel Marocco nel 1833, viaggio che durò qualche mese, ma che gli ispirò parecchi capolavori durante tutto il resto della vita! La sua imaginazione fu scossa da quello che egli chiamava « il sublime vivo e impressionante, che corre colà per le strade, e vi assassina con la sua realtà ».

Le donne d'Algeri, apatiche nella loro intima abitazione, piena di maioliche e di tappeti, in mezzo ad un miscuglio armonico di verde, bianco e giallo, è una delle più calme e più squisite sinfonie, dovute al pennello di cotesto gran musico del colore. Esposta al " Salon ,, del 1834, la bella tela fu acquistata dallo Stato per il Lussemburgo, mediante la somma di 3000 lire, somma ben meschina data la fama già ben stabilita del Delacroix. In compenso gli fu data la commissione dell'*Entrata dei Crociati a Costantinopoli* (n. 38).

L'argomento doveva fornirgli un'occasione eccezionale per realizzare il grande sogno di poesia orientale, che non cessava di far capolino in ogni più piccola sua composizione. Il Delacroix non ebbe bisogno di andare fino a Costantinopoli, in quelle vie di Stambul, che formavano l'incanto di Teofilo Gautier, per vedere con gli occhi dello spirito la magnificenza di quel paese privilegiato. Vi è forse in tutta la pittura veneziana una composizione di così completo e impressionante effetto pittoresco, e che per l'intreccio delle figure, la ricchezza intensa del colorito, colpisca al par di questa? Il conte Baldovino si avanza su di un cavallo, che nitrisce all'odore dei cadaveri. Egli è seguito da alcuni

39. — Eugenio Delacroix: L'educazione d'Achille.
(Biblioteca della Camera dei Deputati).

cavalieri, coperti d'elmo e d'armi al pari di lui, con la lancia in resta, gli orifiammi al vento, vestiti d'acciaio, d'oro e di stoffe sontuose e barbare. Le loro figure strane risaltano contro luce sul paesaggio incantato del Corno d'oro, con le sue cupole bianche, le sue azzurre colline, il mare scintillante ed il cielo nebbioso per il fumo degli incendi. Ai loro piedi, sotto i portici, si accalcano vecchi, fanciulli e donne seminude, inseguiti da guerrieri selvaggi, che agonizzano in mezzo ai tesori sparsi sul suolo, o implorano la pietà dei vincitori.

L'*Entrata dei Crociati* è una fra le più straordinarie evocazioni della pittura moderna; è, forse, la tela che può dirsi il capolavoro del Delacroix, benchè la sua carriera abbondi di opere celebri.

Il quadro, firmato e datato dal 1840, era stato ordinato per il Museo di Versailles

insieme con la *Battaglia di Taillebourg*, rimasta poi in quel Museo; ma l'importanza di esso nella storia della Scuola francese era tale, che si stimò opportuno trasportarlo al Louvre e a Versailles lo si sostituì con una copia. Il Delacroix eseguì anche gran numero di affreschi per gli edifici pubblici. Al Palazzo di Città, per esempio, ove l'opera sua perì purtroppo in un incendio. Altri se ne ammirano al Palazzo del Lussemburgo e a Palazzo Bourbon, e specialmente nella biblioteca della Camera dei Deputati. *L'educazione d'Achille* (n. 39) occupa il secondo specchio della prima cupola di quella magnifica costruzione. È uno dei lavori ai quali il Delacroix attribuiva maggior pregio. A tutti noto è il celebre soffitto della Galleria d'Apollo al Louvre, mentre è meno conosciuta la decorazione della Cappella dei Santi Angeli nella Chiesa di San Sulpizio, senza dubbio una delle più belle concezioni di questo genere di pittura. Era stata ordinata fin dal 1849, ma, pur pensandovi sempre, il Delacroix non cominciò a lavorarvi che nel 1853, e soltanto poi dal 1857 al 1861, dopo varie interruzioni dovute alla sua salute, insidiata dall'umidità del locale, vi lavorò regolarmente.

40. — Eugenio Delacroix: Giacobbe che lotta coll'Angelo. (Cappella dei Santi Angeli nella chiesa di San Sulpizio).

Su di una delle muraglie a destra è raffigurato *Giacobbe che lotta coll'Angelo* (n. 40). La scena ha luogo in un vasto paesaggio, occupato quasi interamente da una magnifica quercia, che, collo sviluppo dei suoi rami, sembra fatta a simboleggiare la potenza d'Israele, e produce in noi una emozione intensa di verità, pur evocando la bibbia e l'elemento soprannaturale. L'energia di Giacobbe e la nobiltà semplice e calma dell'Angelo formano un contrasto impressionante, mentre lo splendore della decorazione armonizza con la solennità della lotta, che sta per consacrare il padre delle dodici tribù del popolo eletto.

Un'altra decorazione altrettanto magnifica, ma di genere architettonico, adorna il muro di destra della stessa cappella, e rappresenta *Eliodoro cacciato dal tempio* (n. 41). Siamo, chè sembra di esservi veramente, davanti al vestibolo di un tempio, quale la fervida imaginazione del Delacroix lo poteva creare, tagliato per metà da alte colonne, che limitano una maestosa scalinata. Alcuni fedeli, alcune donne, dei leviti, stanno sul loggiato superiore, intorno al gran sacerdote Onias, e contemplano pieni di stupore e di ammirazione il miracolo, che avviene sotto i loro occhi: Eliodoro, il luogotenente di Séleucus-Filopator, ha empiamente tentato di rubar i tesori del tempio; ma, colpito dalle verghe di rame di una turba d'angeli, cade al suolo, e gli è sopra a calpestarlo un bel cavallo grigio, che porta in groppa un grazioso cavaliere con corazza e casco d'oro, e scettro in mano; questi ha in sè tutta la grazia, la bellezza e la maestà celeste del re degli arcangeli.

Il Delacroix, consacrato ormai, dopo l'esposizione del 1855, nella quale aveva trionfato in tutta la sua potenza, come una gloria della Francia, fu nel 1857 accettato all'Istituto. Morì il 13 agosto 1863.

Il famoso esercito dei romantici che, nel 1824, si era schierato sotto la bandiera del Delacroix, era costituito da una accozzaglia di gente diversa; e, vinta la battaglia, ogni combattente riprese la propria via; sicchè si videro in breve alcuni di coloro, che avevan marciato in prima fila fra i rivoluzionari, entrar poi all'Istituto: basti ricordare il Vernet e il Delaroche. Quest'ultimo anzi, scontati i peccati giovanili con evoluzioni e compromessi, arrivò ad ereditare lo studio e la scuola dell'Ingres. Fu quella l'ora meno avversa anche per il povero Saverio Sigalon; nato a Uzés nel 1788, egli aveva studiato a Nîmes, presso un allievo del David, certo Monrose, noto specialmente come membro della piccola società dei *Primitivi*; ed era di poi andato a Parigi, con qualche economia. Si fece dapprima conoscere con la sua *Cortigiana* (n. 42), acquistata al prezzo di 2000 lire per il Lussemburgo, e passata oggi al Louvre; poi con la *Locusta* del Museo di Nîmes, che ebbe un successo enorme al "Salon,, del 1824. Il Sigalon trascinò i suoi giorni nella miseria; e quando appena la fortuna cominciava a sorridergli, grazie a certe sue copie dei dipinti della Cappella Sistina, che decorano la Cappella della Scuola di Belle Arti a Parigi, il colera lo colse. Morì a Roma nel 1837.

41. — Eugenio Delacroix: Eliodoro cacciato dal tempio.
(Cappella dei Santi Angeli nella chiesa di San Sulpizio).

Orazio Vernet (nato a Parigi nel 1789) figlio di Carlo, e nipote di Giuseppe, entrambi pittori di grido, ebbe invece una carriera oltre ogni dire felice. Dotato di una mediocre istruzione classica, egli aveva fin da piccino passato gran parte del suo tempo nello studio paterno, a scarabocchiare soldati. Giovanissimo ancora, si guadagnò da vivere disegnando vignette o figurini di moda. Frequentò di preferenza i militari e, benchè esentuato dal servizio, pure cercò sempre di imitare il fare soldatesco. Inclinò dapprima verso il romanticismo; si ispirò a Walter Scott e a Lord Byron, ed il *Mazeppa ai lupi* (n. 43), dipinto nel 1825, è forse una delle migliori tele del genere.

La sua fecondità fu inesauribile, e si valse di tutti i soggetti, ma egli divenne celebre specialmente per i suoi soldati, allora che, durante la campagna d'Algeria, il soldato d'Africa era l'idolo d'ogni francese. Il Museo di Versailles, ricco di lavori del Vernet, ha due

sale quasi esclusivamente riservate ad illustrar cotesto periodo della sua attività. L'*Assedio di Costantina*, e sopratutto l'immensa tela della *Presa di Smala* (n. 44), larga m. 21,39, esposta al "Salon,, del 1845, sono le sue più celebri opere. Quest'ultima composizione, una delle più vaste che sian mai state create, mette in mostra tutte le qualità e tutti i difetti dell'artista; lo spirito suo pittoresco, pieno di disinvoltura e di vivacità, ma aneddotico, superficiale, e punto originale. Fra il succedersi più o meno logico di episodi, rivelanti talora una comicità da operetta, ve n'ha di abbastanza piccanti e piacevoli; riproduciamo quello delle donne del Califfo, che tentano di scappare nei loro palanchini. Orazio Vernet ebbe tutti gli onori, anche i meno adeguati alla sua mentalità; e fu, ad esempio, nominato direttore dell'Acca-

42. — Saverio Sigalon: La cortigiana.
(Parigi, Louvre).

demia di Francia a Roma. Il buon romantico era del resto entrato all'Istituto fino dal 1826. Morì a Parigi il 17 gennaio 1863.

Leone Cogniet, nato egli pure a Parigi nel 1794, morì colà nel 1880. Lasciò un nome sopratutto nell'insegnamento; ed ebbe numerosissimi allievi. Ottenne il premio di Roma nel 1817, e nel 1823 la nomina a cavaliere della Legion d'onore. Esordì come pittore classico. Si arrolò poi nella falange più irrequieta degli indipendenti, ed espose nel 1824 un episodio della *Strage degli innocenti*, che riportò un grande successo. Più tardi, nel 1845, il quadro del *Tintoretto che ritrae sua figlia morta* lo fece più che mai salire in onore. Cogniet dipinse numerosi quadri per il Museo di Versailles, fra i quali è specialmente notevole *La partenza della Guardia Nazionale nel 1792* ("Salon,, del 1836); poi delle decorazioni al Louvre, e al Palazzo di città; dei ritratti, e varie scene a soggetto militare. Come la maggior parte dei combattenti della piccola schiera romantica, egli lasciò, dopo la vit-

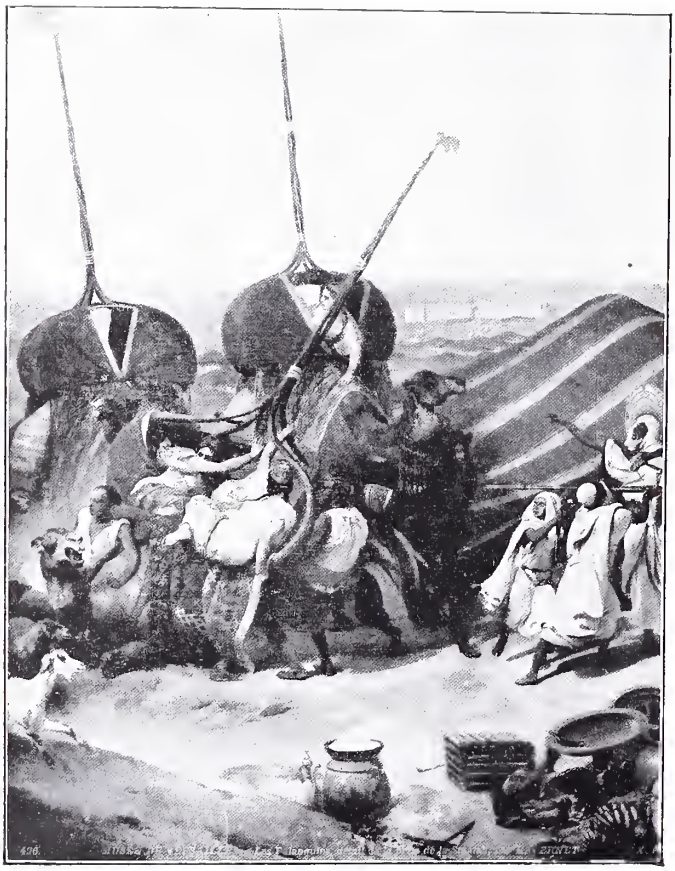
toria, riprendere il sopravvento al suo temperamento riflessivo; ed i suoi dipinti seri, meditati, di bella composizione, sono un saggio di continui compromessi fra le tendenze più varie. *Bailly proclamato sindaco di Parigi* (n. 45) è uno dei migliori frutti del suo ingegno. Il quadro appartiene alla collezione municipale del Petit Palais.

Lo stesso carattere incerto contrassegnerà la produzione di altri due pittori di quel periodo: Ary Scheffer e Paolo Delaroche. Entrambi dovettero forse la loro voga alla stessa mediocrità del loro talento, incapace di crear capolavori, ma per ciò appunto più accessibile alla folla, felice di sentir accarezzare i suoi gusti di buona massaia, avversa agli improvvisi ardimenti. Ary Scheffer nacque nel 1795 a Dordrecht, in Olanda, ove un Museo fu poi consacrato alle sue opere, e un monumento elevato alla sua memoria. Ma il suo

43. — Orazio Vernet. Mazeppa ai lupi.
(Avignone, Museo).

paese d'elezione fu la Francia, ove egli si stabilì al tempo dell'annessione dei Paesi Bassi, coi genitori, amanti delle arti, e col fratello Enrico, che fu alla sua volta buon pittore. Ary parve da fanciullo un piccolo prodigio; a dodici anni espose ad Amsterdam un quadro di soggetto storico. Giunto a Parigi all'età di quindici anni, entrò come allievo nello studio del Guérin, e conobbe colà le personalità più importanti del futuro gruppo romantico. Ary però non li seguì subito. Debuttò al "Salon,, del 1812 con lavoro di genere classico; poi a poco a poco fu trascinato dal movimento generale; sicchè i suoi quadri andarono sempre più rivelando, sia nel colore che nel soggetto, l'ispirazione romantica. E basti ricordare a prova di ciò quelle sue *Donne Sulilote*, che, esposte al "Salon,, del 1827, furono acquistate dallo Stato per il Museo del Lussemburgo, e portate più tardi al Louvre. Il pittore tolse argomento, come il Delacroix, dagli avvenimenti politici della Grecia. Le giovani greche, i cui uomini sono stati sconfitti dalle truppe di Alì Pacha a Janina, risolvono di gettarsi nel mare dall'alto delle rocce. Purtroppo però la forza di colore e di espressione, dimostrata dallo Scheffer in questa tela, non lo assisterà in seguito nel riprodurre le fantasie dei poeti

tedeschi. Ed influenzato forse, oltre che dalla poesia, dalla pittura di Germania, il suo dipingere si farà anemico nel misticismo dei sogni. Nè sarà la sua l'unica nobile intelligenza che, alla vigilia degli avvenimenti del 1848, fuorvierà così tra le utopie dei discepoli del Saint-Simon e del Fourier. Dopo di aver riprodotte le eroine del Goethe, Margherita e Mignon, egli prese successivamente a soggetto *Dante e Beatrice*, e *Agostino con Monica sua madre*; ed espose le due tele, che possono dirsi le più celebri di cotesta sua maniera, nonchè quelle che meglio si accostano alla scuola dell'Ingres, al "Salon,, del 1846. Oggi entrambe sono passate al Louvre. Quest'utimo quadro di disegno corretto, ma freddo di colore, raggiunge però una certa grandiosità per la concezione semplice e per l'attrattiva che gli conferisce la sincerità del sentimento. Rimarrebbero ancora molti nomi da citare nel piccolo campo movimentato, turbolento e vivace dei romantici; nomi che sarebbe interessante ricordare, e che invece siamo nella necessità di sacrificare alla mancanza di spazio. Noteremo soltanto il fratello di Ary, Enrico Scheffer; i fratelli Devéria, Achille ed Eugenio, conosciuti, il primo specialmente per le sue litografie ed i suoi disegni; il secondo, allievo del Girodet, per un suo dipinto conservato al Louvre: la *Nascita di Enrico IV*. Poi Luigi Boulanger, caro a Victor Hugo, amante della pittura fantastica; i tre fratelli Johannot, di cui due, Alfredo e Tony, si reser celebri come illustratori. Tony però si guadagnò un posticino anche fra i pittori; e all'esposizione del 1900 la sua *Morte di Duguesclin* fu riveduta con piacere. Ricorderemo ancora Charlet, popolarissimo disegnatore dei vecchi granatieri della Guardia, e pittore ottimo nella *Ritirata di Russia*, del Museo di Lione; e infine il piccolo Portelet, molto stimato dal Delacroix, che dipinse dei così graziosi quadretti umoristici alla maniera dei maestri di Fiandra e d'Olanda. Dopo il giovane e ardente capo dei romantici, tenevano però il primo posto Paolo Delaroche e Giovanni Gigoux.



44. — Orazio Vernet: I palanchini. Particolare della presa di Smala. (Versailles, Museo).

Paolo Delaroche (o, più propriamente, Ippolito detto Paolo) nacque a Parigi il 6 luglio 1797. Era figlio di un notissimo perito di quadri, e crebbe con tutti i vantaggi di una buona educazione borghese, in un ambiente privilegiato. Suo fratello maggiore s'era anch'egli dato a dipingere; e Paolo venne autorizzato dal padre a studiare pittura, soltanto quando l'altro vi ebbe rinunciato. Trattò dapprima il paesaggio, anzi concorse al gran premio speciale del paesaggio storico; e fu vinto dal Michallon. Entrò poi nella scuola del Gros, ove si diede a studiare figura; ed ivi si trovò a contatto coi principali artisti, che dovevano più tardi far parte del gruppo romantico, i Carter, i Bonington, i Roqueplan, i Bellanger, ecc. Il Delaroche espose la prima volta nel 1822; ed ebbe allora occasione di

ricever alcuni consigli del Géricault. Ma ben presto egli subì l'influenza di quel giovane maestro, la cui alba cominciava allora a splendere in cielo, e, sempre più radiosa e sfolgorante, doveva in breve illuminare tutto il nuovo movimento: Eugenio Delacroix. Il primo successo del Delaroche data da quel famoso anno 1824 (già tanto glorioso per il romanticismo) in cui, con la *Giovanna d'Arco* ed il *San Vincenzo de' Paoli*, egli dimostrò, di fronte alle belle follie del suo capo, ed alle freddezze accademiche dei partigiani del gruppo opposto, doti di sobrietà, d'ordine, di saggezza, che stabilirono la sua fama presso quell'alta borghesia, dallo stesso re borghese, Luigi Filippo, definita: il partito del « giusto mezzo ».

45. — Leone Cogniet: La proclamazione di Bailly a sindaco di Parigi.
(Parigi, Museo della città).

Il « giusto mezzo » è infatti il carattere dell'arte sua sapiente, ingegnosa, discreta, che non si arrischia mai troppo adentro alla storia od al dramma, ma preferisce l'episodio piccante e l'aneddoto intimo; e fuggendo la violenza dei conflitti armati e l'effusione del sangue, resta sempre, come al teatro, al di qua e al di là dal momento critico; riunisce prudentemente al disegno dell'Ingres il colore del Delacroix, e cura i particolari e l'ambiente. Il Delaroche divenne presto celebre, e la rivoluzione del 1830, con cui saliva al potere la borghesia, lo esaltò come il suo pittore prediletto. Cavaliere della Legion d'onore nel 1828, egli fu eletto membro dell'Istituto nel 1832, e nominato professore della Scuola di Belle Arti nel 1833. Nel 1835 si ammogliò a Roma con l'unica figlia di Orazio Vernet. Morì il 4 novembre 1856.

Il Delaroche produsse gran numero di opere: illustrò, specie verso la fine della sua vita, molti soggetti storici e religiosi; eseguì alcune decorazioni, fra cui principalissima

quella dell'emiciclo della Scuola di Belle Arti, resa celebre dall'incisione di Henriquel-Dupont; ci lasciò parecchi buoni ritratti; fra cui ricorderemo quelli del Guizot, del signor Di Salvandy, del signor di Rémusat, di F. Delessert, di Emilio Péreire, del Thiers, del signor di Pastoret.

Seguendo il gusto del tempo, gusto suscitato dai romanzi di Walter Scott, e dall'orien-

46. — Paolo Delaroche: La morte d'Elisabetta d'Inghilterra.
(Parigi, Louvre).

tazione politica della borghesia francese, che si sentiva attrarre dall'Inghilterra parlamentare, il Delaroche scelse volontieri i suoi soggetti nella storia della Gran Brettagna, e riprodusse la *Morte di Elisabetta* (n. 46); la morte del piccolo re Edoardo V e del fratello suo il Duca di York; Cromwell che apre il feretro di Carlo I per contemplare il nemico defunto; Jane Grey; Strafford condotto al supplizio, ecc. Ma le fosche tragedie di quel torbido periodo non gli ispirarono opere palpitanti ed appassionate, quali sapeva concepire il Delacroix. Egli compose delle scene sentimentali dalle quali l'orrore è sempre escluso, ed n cui l'emozione non soverchia mai la ragione.

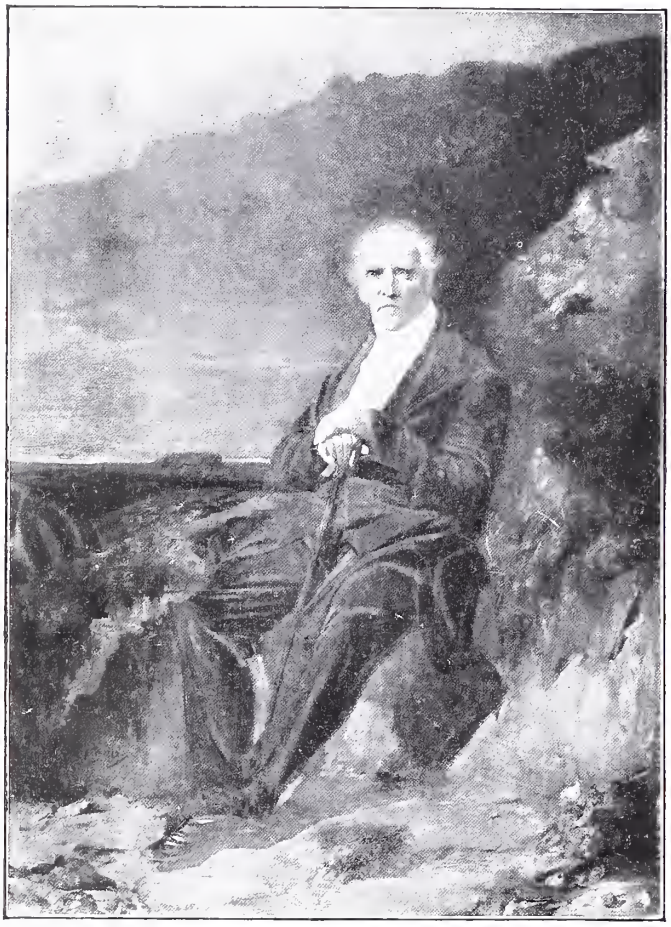
La *Morte d'Elisabetta d'Inghilterra*, esposta nel 1827, e oggi di proprietà del Louvre, non è certamente uno dei migliori lavori del Delaroche, dal punto di vista della comprensione del soggetto; ma fu uno di quei dipinti che gli valsero al primo apparire maggior successo, sia per le doti intrinseche della pittura, e sia per gli stessi difetti, che eran tali da assecondare il cattivo gusto del pubblico. La drammaticità del momento in cui la grande vecchia, intelligente ma egoista, insensibile e cattiva, avida di potere e insaziabile di vita, sta per rendere l'estremo sospiro, è distratta e soffocata dalla farragine di ricche stoffe, di drappeggi, di decorazioni murali, di cuscini e di vesti sontuose, con cui il pittore si piacque di ostentare una virtuosità soverchiante. Ma il Delaroche fortunamente si arrestò

47. — Paolo Delaroche: I figli di Edoardo.
(Parigi, Louvre).

presto sul pericoloso pendio di un facile dilettantismo, e ritornò ad una maniera più sobria, più grave, più espressiva, più conforme del resto al suo temperamento pittorico, ed al suo carattere. I *Figli di Edoardo* (n. 47), esposti nel 1831, e conservati prima al Lussemburgo, più tardi al Louvre, bene caratterizzano la maniera che fu veramente sua. A tutti è noto il soggetto del dramma, che il pennello di Paolo Delaroche rese in modo tanto commovente, e che Casimiro Delavigne portò sulle scene nel 1833: i due infelici figlioli di Edoardo IV, il giovane re Edoardo V, in età di appena tredici anni, e il piccolo duca di York, sono stati chiusi nella torre di Londra per ordine di Riccardo di Gloucester, che ne ha usurpato il trono col nome di Riccardo III; seduti sulla sponda del letto, stretti l'uno all'altro, nel terrore della solitudine e del presentimento di ciò che li attende, alzano la testa dal libro di preghiere che stavan leggendo, e porgono ascolto a un sordo rumore di passi: sono gli assassini mandati a sgozzarli. Questa piccola scena di un'eloquenza così

semplice, nella sua sobria mimica, impressionò profondamente: la scelta discreta degli accessori resi con magistrale scrupolosità realistica, l'idea ingegnosa del cagnolino, che, volto sospettoso verso la porta, sembra preannunciare l'entrata degli sgherri dell'usurpatore, tutto concorse ad interessare il pubblico e ad assicurare all'autore una popolarità che dura ancora.

Gian Francesco Gigoux nacque a Besançon l'8 gennaio 1806. Suo padre, medico veterinario, lo destinava a seguire la propria professione. Ma il giovanetto, appassionato pel disegno, si diede a frequentare l'Accademia di Besançon, e fu ben presto incoraggiato nei suoi propositi di darsi all'arte, dal successo che gli valsero alcuni ritratti eseguiti nella sua città natale. Ottenne dunque il desiderato permesso di recarsi a Parigi, ove entrò alla Scuola di Belle Arti nel 1828. Debuttò con delle litografie commerciali, ed eseguì poi delle illustrazioni sul genere di quelle del *Gil Blas*, che divennero celebri. Al "Salon,, del 1831 espose per la prima volta delle litografie e dei disegni; e nel 1833 fece il ritratto del generale polacco *Dwernicki*, dal Lussemburgo passato poi al Louvre; una figura espressiva e vivace, nella quale il giovane pittore diede la misura del suo valore con una tecnica nervosa, fluida e forte, di colore paragonabile a quello delle migliori opere di Scuola inglese. Nel 1835 Gigoux espose la *Morte di Leonardo da Vinci*, oggi al Museo di Besançon, che confermò la sua fama di buon pittore. Nel 1836 mandò al "Salon,, il ritratto di *Carlo Fourier* (n. 48), fondatore del Falansterio; i signori V. Considérant e Giusto Muiron, discepoli del filosofo socialista, offrirono la tela al Museo del Lussemburgo; e recentemente essa passò al Louvre.



48. — Gian Francesco Gigoux: Ritratto di Carlo Fourier. (Parigi, Louvre).

Fourier era un compatriota del Gigoux. Morì il 9 novembre 1835 a sessantatre anni. È dubbio se il ritratto, apparso soltanto nel 1836, fosse stato fatto dal vero prima di tale data, o se, ordinato dai discepoli, fosse stato eseguito dopo la morte del filosofo. È del resto molto probabile che il Gigoux conoscesse personalmente il Fourier. Gli artisti in genere si interessavano molto al movimento utopista di idee nuove, che solleticavano le teorie del loro originale ambiente democratico e le loro speranze professionali. Il Saint-Simon, il Fourier e Augusto Comte ebbero degli adepti fra i pittori, fra gli scultori ed anche fra i musicisti; vedremo anzi più avanti come si verificasse un tentativo d'arte falansterica. Comunque, il lavoro di Gigoux non sembra condotto dietro la sola guida di documenti. Il filosofo seduto sopra una roccia, in piena luce, sullo sfondo di un cielo tempestoso, la testa austera e pensosa emergente dall'alta cravatta bianca, è una nobile figura, vibrante di intensa vita.

49. — Luigi Leopoldo Boilly: L'arrivo di una diligenza nel cortile della posta.
(Parigi, Louvre).

Uno dei principali elementi di reazione contro l'assolutismo dei dogmi classici, e lo studio abusivo o mal inteso dell'antico, fu l'influenza delle idee settentrionali diffuse sia con la letteratura, sia con le arti figurative. Si ritornò verso il Rembrandt e verso il Rubens, come verso lo Shakespeare, verso il Goethe, verso Lord Byron e Walter Scott. Anche la frequentazione dei Musei, svegliando un più attento spirito di osservazione, contribuì non poco a modificare la tecnica, e ad orientare gli spiriti verso la scuola fiamminga e olandese. E si può dire che il Lussemburgo, con i suoi capolavori raccolti durante il regno precedente, fu la vera e grande scuola di quella pleiade di piccoli pittori, che pullularono al principio del nuovo secolo, all'ombra dei grandi guerrieri vestiti di ferro del David. Alcuni

50. — Martino Drölling: Una cucina.
(Parigi, Louvre).

ne troviamo persino nello studio stesso del maestro e, giova notarlo ad onore della liberalità del suo spirito, essi vennero da lui incoraggiati a soggetti più intimi e più umani. Essi, per conto loro, contribuirono con un lento lavorio al movimento d'emancipazione dell'arte, e le prepararono il nuovo compito di rispecchiare la vita contemporanea. Quindi i Teniers, i Metsu, i Micris, i Pieter de Hoogh, i Van Ostade furono i maestri di quei primi pittori di genere, riproduttori di abitudini e di ambienti, che, senza preoccuparsi delle grandi elocubrazioni eroiche o liriche dei classici o dei romantici, ci tramandarono i fatti più comuni della vita di tutti i giorni, dando così origine ad un genere il quale, diffuso, diventerà la principal sorgente di ispirazione dell'arte moderna.

Fra questi piccoli olandesi di Francia, il più in vista, e certamente il più simpatico, fu Luigi Leopoldo Boilly. Egli nacque a Bassée, presso Lilla, il 5 luglio 1761 e morì a Parigi il 5 gennaio 1845 nella tarda età di 84 anni, tenendo ancora in mano la tavolozza. Suo padre era stato scultore in legno. Allevato in un ambiente modesto di piccoli borghesi,

il Boilly restò il pittore della piccola borghesia. Si formò da solo, sotto il padre, senza maestri, e incominciò a far ritratti fin dalla tenera età di dodici o tredici anni. Nel 1774 andò a Douai ove eseguì qualche lavoro per il priore degli Agostiniani; tre anni dopo fu chiamato ad Arras da monsignor Couzié, vescovo di quella città; rimase colà due anni, e vi dipinse ben più di trecento ritratti, che egli improvvisava con straordinaria facilità, impiegando un paio di ore per ciascuno. Verso il 1787 si stabilì a Parigi, ottenne diversi premi per concorso, e fra l'altro ebbe una medaglia al " Salon ,, del 1804; fu fatto cavaliere della Legion d'onore nel 1833. Si vuole che egli eseguisse nella sua lunga vita circa cinquemila ritratti; ed altrettanto considerevole è il numero dei suoi quadri di genere. Dipingeva con un pennellino vivace, spigliato, fertile e rapido, troppo rapido forse, riproducendo i comuni e piccoli incidenti della vita quotidiana, mentre si svolgevano le grandi

51. — Francesco Mario Granet: Una sala d'asilo.
(Parigi, Louvre).

vicende tragiche della Rivoluzione e dell'Impero. Fu lo spettatore amabile, faceto ed un po' superficiale della strada, dei giardini, dei luoghi pubblici, che egli popolò di piccoli personaggi dai visi infantili e rotondi. *L'arrivo di una diligenza nel cortile della posta* (n. 49), conservato al Museo del Louvre, è certamente uno dei suoi quadri migliori, sia per il felice aggruppamento dei personaggi, sia per lo strano sfondo formato da vecchi fabbricati, e per le graziose scenette, sentimentali o pittoresche, colle quali è illustrato cotesto caratteristico episodio della vita dei padri nostri: cavalli distaccati, bagagli qua e là, effusioni, abbracci, cani che giuocano e abbaiano e galline che razzolano. Eseguita nel 1803 la tela fu esposta al " Salon ,, del 1804 e valse al Boilly la sua prima medaglia. Nel 1845 il re Luigi Filippo acquistò l'*Arrivo di una diligenza* dagli eredi del pittore, che aveva conservato cotesto quadro presso di sè sino alla sua morte.

Fra quegli olandesi di nuovo conio, altri due ve ne sono che meritano un posto a parte nella storia di quel tempo; il Drölling, e il Granet. Il primo era realmente un nordico.

Martino Drölling nacque infatti a Oberbergheim, vicino a Colmar, nel 1752; morì a Parigi nel 1817. I suoi lavori sono piuttosto scarsi, e si accostano al genere degli antichi

olandesi, così da riescir quasi a riprodurre tal quale la maniera di quelle scenette, inquadrate entro una finestra, tanto care a Gerardo Dou, ai Metsu ed ai Mieris. La sua è un'arte d'imitazione e nulla più; ma quanta semplicità, sincerità e fedeltà commossa, emana da essa! L'*Interno di cucina* (n. 50), del Museo del Louvre, è un grazioso esemplare, degno dei maestri che l'ispirarono. Fu questo uno degli ultimi lavori dell'artista: eseguito nel 1815 venne esposto nel 1817, data della morte del Drölling, e venduto lo stesso anno da suo figlio per la somma di 4000 lire.

Francesco Mario Granet era invece un meridionale: nacque a Aix, in Provenza, il 17 dicembre 1775, e ritornò colà per morirvi il 21 novembre 1849. Egli incominciò ben presto a prediligere i soggetti intimi, la cui grazia gli era stata rivelata da certe stampe del Teniers, che, ancor fanciullo, aveva avuto fra le mani, e copiate, e in cui, a suo dire, aveva trovato « il mezzo di scoprire la natura ». Figlio di un muratore, che lo mise alla

52. — Leopoldo Robert: Il ritorno del pellegrinaggio alla Madonna dell'Arco. (Parigi, Louvre).

scuola del paesista Constantin, lavorò dapprima come pittore addetto all'Arsenale di Tolone. Ritornato ad Aix si legò in stretta amicizia col conte di Forbin, che diventò più tardi direttore dei Musei Nazionali. Andò con lui a Parigi, e grazie alla sua intromissione entrò nello studio del David. Il maestro lo incoraggiò a proseguire per la via già ben delineata, ed apprezzò le sue doti di colorista e il suo modo di trattare il chiaroscuro. Nel 1802 Granet andò a Roma e vi restò sino al 1819, anno in cui fece ritorno a Parigi. I quadri che egli eseguì, di soggetti popolari e pittoreschi italiani, gli valsero gran successo, e misero di moda quelle scene della campagna romana, che rimasero a lungo in favore presso la scuola francese. Il Granet poi ritornò a Roma varie volte, non sapendo sottrarsi al fascino della Città Eterna. Dopo la Rivoluzione del 1848 si ritirò ad Aix, e vi morì legando la sua sostanza ed i suoi quadri alla città natale. Alla collezione di Aix appartiene appunto quell'*Interno di scuola* (n. 51), in cui la calma dei chiaro-oscuri e l'intimità raccolta dell'ambiente ricordano i migliori lavori di Pieter de Hoogh. Decorato, nel 1819, cavaliere dell'Ordine di San Michele, nominato conservatore dei quadri del Louvre nel 1826, e membro dell'Istituto nel 1830, il Granet esercitò una profonda influenza sul suo tempo, sia per quanto ri-

guarda la pittura detta di genere, che per quella storica o intima, la quale diventerà poi la pittura della vita moderna. Sotto questi diversi aspetti egli ha preceduto Roberto Fleury, il Meissonier e il Bonvin.

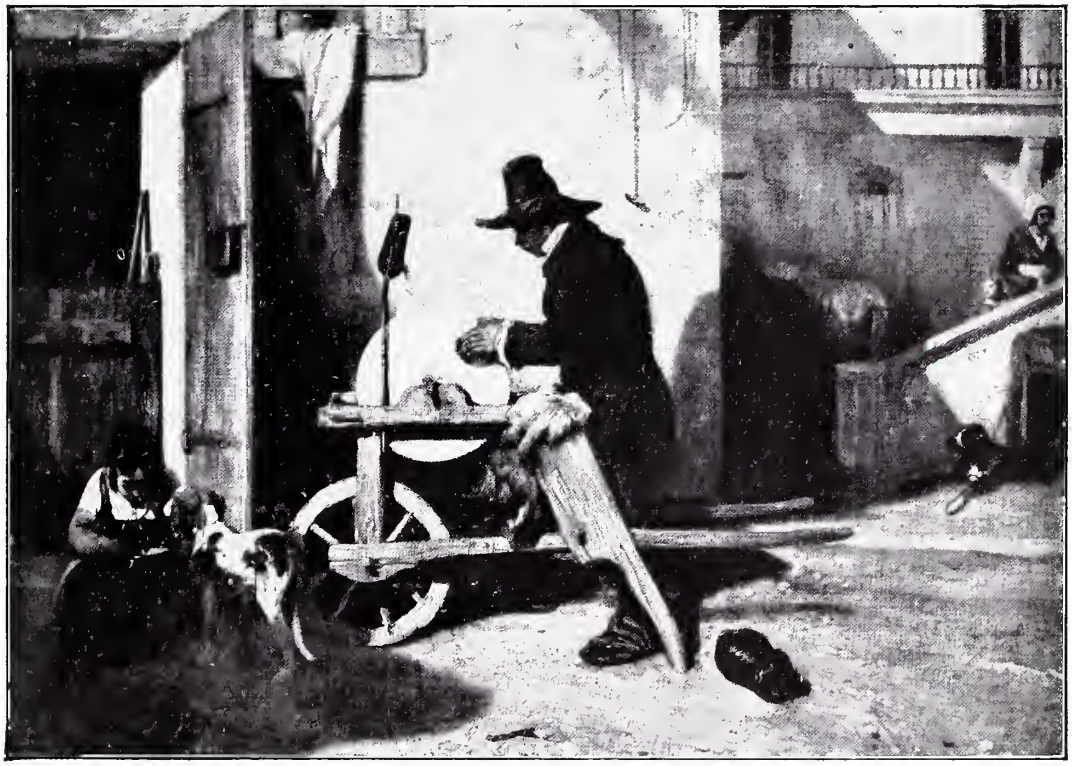
Il Granet fu altresì l'iniziatore di due pittori che, come lui usciti dallo studio del David, battagliarono in campi opposti, ma esercitarono entrambi un influsso troppo disconosciuto ai giorni nostri, che fu singolarmente utile ad avviare la scuola francese su di una via del tutto moderna; sicchè si potrebbe a buon diritto riguardarli come i precursori del Millet e di Giulio Breton e di tutti i pittori di quella vita campestre e popolare, ripresentata al pubblico come l'espressione di un'arte esotica. Si chiamavano Vittorio Schnetz e Leopoldo Robert. Strettamente legati fra di loro fin dal tempo in cui studiavano presso il David, i due pittori erano anche un poco compaesani.

55. — Alessandro Gabriele Decamps: L'uscita dalla scuola turca.
(Parigi. Louvre, Collezione Moreau).

Vittorio Schnetz, di sette anni maggiore del suo compagno, era nato a Versailles il 14 aprile 1787, da genitori di origine svizzera; morì a Parigi il 16 marzo 1870. Dopo essersi conquistata una prima medaglia al " Salon ,, del 1819, con delle tele di genere e di soggetto religioso, lo Schnetz partì per Roma, ove conobbe il Granet. Questi lo incoraggiò, insieme al suo compagno, che era andato a raggiungerlo, a ritrarre la vita popolare italiana, da cui era stato egli stesso sì profondamente colpito. Lo Schnetz seguì il consiglio: e si affezionò tanto alla grande città antica, sede del cattolicismo, che vi ritornò nel 1840 restandovi fino al 1847; e di poi ancora nel 1852, come direttore dell'Accademia di Francia, posto che egli occupò sino al 1866. Schnetz si fece una specialità dei soggetti italiani e li trattò nelle grandi proporzioni di scene storiche, sforzandosi di dar loro il carattere e lo stile solitamente riservati ad argomenti più nobili ed imponenti. L'*Indovina di buona ventura* gli assicurò il successo al " Salon ,, del 1824. Da allora si dedicò, per molti anni, allo studio degli usi dei contadini e dei briganti della campagna romana e napoletana. Il *Voto alla Madonna*, che, esposto al " Salon ,, del 1831 fu dapprima al Louvre, ed ora trovasi

al Lussemburgo, dà un'idea giusta e netta della maniera di questo artista, il quale usava far le figure con forme forse un po' troppo corrette, e colorire con tinte calde, ma monotone.

Leopoldo Robert, nacque a Chaux-de-Fonds il 13 maggio 1794. Figlio di un orologiaio, imparò a disegnare e a incidere con Carlo Girardet. Seguì il suo maestro a Parigi, entrò nello studio del David, e concorse come incisore al primo premio di Roma. Ottenne soltanto il secondo, e, ritentata la prova, si vide escludere dal concorso come straniero; essendo stata nel frattempo, col ritorno dei Borboni, la contea di Neuchâtel, di cui egli era oriundo, staccata dalla Francia. Pur nondimeno egli riuscì ad andare a Roma condottovi da un dilettante del suo paese, che gli anticipò le spese del viaggio. Vi trovò i suoi amici,



54. — Alessandro Gabriele Decamps: L'arrotino.
(Parigi, Louvre).

lo Schnetz e il Navez, pittore belga che era stato egli pure allievo del David. Incoraggiato dal Granet, dipinse i briganti rinchiusi a Castel Sant'Angelo, e si diede tutto a riprodur costumanze ancor un po' barbare, studiandosi di rilevarne la grandezza primitiva e l'ingenua nobiltà, con lo stile consacrato ai soggetti eroici. Era di natura profondamente sensibile e melanconica; un suo fratello morì suicida; e, dieci anni più tardi, il 20 marzo 1835, egli pure si suicidò, divorato da una segreta disperata passione per la principessa Carlotta, figlia maggiore del re Giuseppe Bonaparte.

Oltre ai quadri di genere, che ci narrano gli usi, le passioni, le gioie, i lutti, le speranze e le angoscie della vita semi-selvaggia dei briganti, egli concepì anche una specie di ciclo corrispondente del pari alle quattro stagioni ed alle quattro principali razze italiane. Il *ritorno del pellegrinaggio alla Madonna dell'Arco* (n. 52) da lui esposto al "Salon" del 1827 con notevole successo, e acquistato dal re per il Lussemburgo al prezzo di 4000 lire, vuol significare la primavera e le province Napoletane. *L'arrivo dei mietitori nelle Paludi Pontine*, esposto prima a Roma in Campidoglio, poi al "Salon" del 1831, ove fece grande impressione, comprato esso pure da Luigi Filippo per 8000 lire, e dal re più tardi

donato al Louvre, rappresenta l'estate ed il popolo romano. Queste due tele, ormai diventate classiche, esercitarono una considerevole influenza sul pensiero del tempo, tanto dal punto di vista delle idee che da quello dell'arte. E sebbene oggi fuor di moda, e per quanto di una tecnica molto discutibile, esse sono pur sempre preziosi documenti nella storia dell'arte francese.

Mentre i due maestri precedenti si riattaccano indistintamente all'uno o all'altro partito, un altro artista non molto lontano da loro, benchè di parecchi anni più giovane, sa parimenti conservarsi affatto indipendente, nonostante le personali simpatie, che lo porterebbero ad inclinare verso i romantici. È questi Alessandro Gabriele Decamps. Nato a Parigi il 3 marzo 1803, morì a Fontainebleau il 22 agosto 1860, in seguito ad una caduta

55. — Eugenio Isabey: L'arrivo al castello.
(Parigi, Louvre).

da cavallo. Fu allievo di Bouchot e di Abele de Pujol, classici per eccellenza. Ma ben presto, seguendo il proprio estro, prese a modella e a maestra la libera natura. Incominciò a farsi conoscere con delle litografie di soggetto di genere, o satiriche, alcune delle quali divennero celebri. Espose per la prima volta al "Salon" del 1827, in piena lotta romantica, ma senza militare in nessun campo, nemmeno in quello dei suoi amici. I suoi primi lavori rappresentavano scene della vita degli animali, o vedute di paesaggi in cui rivivevano i ricordi indimenticabili della sua selvaggia vita d'infanzia. Tra il 1827 ed il 1830 fece un primo viaggio in Oriente, e ne riportò diverse opere; fra le quali notevole la sua *Pattuglia turca*, un po' umoristica e rembrandtesca, che ebbe un gran successo presso la gioventù romantica. Si può dire che il Decamps fu il padre dell'orientalismo nel XIX secolo. L'*Uscita dalla scuola turca* (n. 53), generosamente donata al Louvre dal signor Moreau-Nélaton, è uno dei più liberi e più seducenti esempi di questa maniera dell'artista: gli scolaretti si precipitano allegri e felici nella corte della scuola, in un vivo raggio di sole, mentre nell'ombra della porta aperta luccicano gli occhiali del pedagogo in turbante.

Ma il Decamps non si arrestò ad un sol genere. Con una curiosità ardente e instancabile, trattò tutti i soggetti e si preoccupò di tutti i raffinamenti della tecnica più sapiente. Riprodusse gli episodi dell'antichità pagana e dell'epoca biblica con uno stile grandioso ed una speciale intonazione fosca; amò la vita contemporanea nei suoi aspetti più intimi e familiari; si compiacque dell'esistenza degli umili, studiò il paesaggio e gli animali. *L'arrotino* (n. 54), della collezione Thomy-Thiéry al Louvre, dà una eccellente idea di quest'altra sua maniera dagli strani contrasti di chiaro-scuro, e dalla mimica fortemente espressiva. Sotto questo aspetto egli ci appare come il continuatore del Géricault ed il precursore del Millet. Il Decamps fu la vera guida di tutta quella generazione di pittori minori, che fra il 1830 ed il 1848 si convertirono dal romanticismo al realismo: tali i Roqueplan, i fratelli Leleu, i Jeanron, ecc.

Fra i seguaci della prima fase del romanticismo ricorderemo ancora: Eugenio Lami (Parigi 1800-1891) piccolo ritrattista vivace, brillante e intonato; e Eugenio Isabey. Nato a Parigi nel 1804 e morto nella stessa città nel 1886, figlio del celebre miniaturista, Giovanni Battista Isabey, egli fu coi suoi quadri sfarfalleggianti il vero tipo del pittore romantico, il precursore del Diaz e del Monticelli, come ne fa fede l'*Arrivo al castello* (n. 55) che sta al Louvre; divenne più tardi con i suoi studi di marine, l'annunziatore dei primi impressionisti, l'Jongkindt e il Boudin.

---

56. — Teodoro Rousseau: Il limitare del bosco.
(Parigi, Louvre).

Capitolo III.

LA SCUOLA FRANCESE

PRIMO PERIODO: DAL 1801 AL 1830 (*continuazione*).

IL ridestarsi del sentimento della natura fu uno dei fattori più importanti della rinascenza romantica. Questo sentimento, sbocciato sin dal XVIII secolo, sotto il caldo influsso di Gian Giacomo Rousseau, aveva tardato a trovare in arte la sua espressione definitiva. Giuseppe Vernet, Uberto Robert, ed alcuni altri pittori, riattaccandosi alla tradizione di Claudio Lorrain, ravvivata dai vedutisti veneziani del settecento, eran riusciti ad appagare delle aspirazioni naturalistiche, che non si eran peranco sollevate al di sopra dei puerili passatempi dei giardini anglo-cinesi. Sebbene un poco troppo rigido e sostenuto, pure il naturalismo di questi artisti non era stato privo di una certa qual grazia, unita a sapore di verità.

Ma all'inizio del nuovo secolo i primi bagliori dell'ancor incerto rinnovamento, sembrano estinguersi. Il regno del David pesa sul paesaggio che ha trovato il suo reuccio o il suo pedagogo nel pittore Valenciennes; ed a coloro che ora si dedicheranno a riprodurre gli aspetti della natura, farà al tutto difetto la virtù essenziale del paesaggista: la sensibilità del colore. I quadri composti su indovinelli mitologici o storici non saranno che fredde decorazioni sapientemente combinate per uno spettacolo, puerile o teatrale ad un tempo, di dei e di semi-dei ai quali si fingerà di credere. A forza di raffigurare il mattino sotto le sembianze dell'Aurora sorridente; e le fasi del giorno sotto la forma delle « Ore che trascinano il carro del sole », a forza di non trovar bellezza e poesia nel sole stesso se non chiamato col nome di Febo o di Apollo, e di non pensare alle foreste se non per vederne uscire amadriadi o fauni, come voleva il pedante Valenciennes, e di non riguardare le sorgenti ed i ruscelli se non come dimore di ninfe e di naiadi, s'era finito col perder

di vista il vero, meraviglioso spettacolo di quella immensa fantasmagoria misteriosa e splendente ch'è la natura, e che la penna dei letterati aveva magnificato con suggestivo entusiasmo.

Accanto però a questi riti solenni, gli unici che fossero giudicati degni dai pontefici dell'arte, fioriva altresì una più semplice religione della natura. Accanto al genere nobile si formava il genere familiare, accanto allo *stile eroico* o *ideale*, lo stile *campestre* o *pastorale*. « Nel primo tutto è grandioso », scriveva nel 1806 l'onesto e dotto Millin nel suo *Dizionario di Belle Arti*, « i luoghi sono pittoreschi e romantici (parole nuove queste, che non avevano ancora alcun significato rivoluzionario) gli edifici sono templi, piramidi, obelischi,

57. — Giorgio Michel: Il vecchio mulino di Montmartre.
(America, Collezione privata).

deoorati con sculture antiche, con ricche fontane; gli accessori, statue e altari; la natura gli offre rocce spezzate, cascate, cataratte ed alberi che s'innalzano sino alle nuvole. Nello stile campestre invece la natura si mostra senza ornamenti nè belletti ». Ed il sapiente scrittore ha la bontà di porgere ai pittori qualche utile consiglio, affinchè essi correggano la naturale scipitaggine della gran madre antica. Da ambedue le parti quindi non vi era che convenzione. Secondo la prima maniera i quadri dovevano riprodurre « cenotafi, cippi, tombe, piramidi, colonne infrante, ecc. », per abbellire la seconda occorreva gran copia di « scale, catinelle, tini, vecchi fusti, truogoli, carrette e aratri », oggetti tutti che possono « completare gustosamente le case campestri ». In entrambi i casi si procedeva per imitazione, non già della natura, chè non conveniva neppur guardarla, ma dei maestri del passato: e si si proponeva a modello ora Claudio Lorrain, ora il Poussin, ora i fiamminghi, e ora gli olandesi, facendo di tutti un pasticcio con desolante mediocrità. Il Valenciennes e il Watelet rappresentavano in quell'epoca l'un genere e l'altro. Il Watelet anzi inventò anche il genere misto. Però, dopo le grandi lotte che avevano rivoluzionato il

mondo e condotto le nazioni a brutali conflagrazioni, nell'innalzarsi generale degli spiriti, aspiranti a vita libera, alla estrinsecazione di nuove forme, ad innovazioni diverse, quel sentimento di curiosità, già manifestatosi alla fine del secolo precedente, si risvegliò con grande vivacità. Ripresi dal fascino dei viaggi, gli uomini vollero uscire dalla ristretta cerchia consueta, dove avevan sofferto e languito. Numerose pubblicazioni attestano questa risorta passione di vagabondaggio pittoresco, attraverso le più svariate regioni dell'estero e della Francia stessa, per contemplare le meraviglie della natura, e le creazioni del genio umano.

Tale risveglio di sensibilità si estese anche, per quanto era possibile, ai poveri pittori scenografici dell'Opera, e agli apparatori dell'Operetta comica, i quali rinunciarono ai loro Apolli, alle loro Dafni, ai Pirri e ai Filoteti di un tempo, o ai Tancredi, ai Chereberti,

58. — Paolo Huet: Una inondazione nel parco di Saint-Cloud.
(Parigi, Louvre).

alle Valledi ed alle Malvine secondo l'ultima moda, chiusero in rimessa le capanne, i mulini ed i piccoli ponti da scatola di balocchi, e si provarono, più o meno destramente, a riprodurre degli *effetti* d'alba, di pioggia, di vento, a fare, in una parola, semplicemente degli *studi*.

Tentativi timidi ancora, e pusillanimi, chè si stentava a dimenticare gli insidiosi ricordi dei Musei! Occorreva un soffio potente e libero a sterminare tutti i passati artifizi, a rivificare l'ambiente artistico. Fu questo il compito del romanticismo. Per uno strano fenomeno, una specie di trasposizione per così dire, paradossale, avveniva già da qualche tempo che mentre i paesisti sembravano preoccuparsi più dei personaggi che del paesaggio ambiente, i pittori di figura dimostravano grande sensibilità e molto buon gusto nella scelta dei luoghi in cui intendevano svolger le scene della storia antica o moderna, i drammi o le tragedie da loro scelte a soggetto. Il Gros e il Prud'hon specialmente, si mostravano dei veri paesaggisti per la giusta comprensione degli sfondi dati ai loro quadri, come per il giusto rapporto fra i personaggi e l'ambiente, fra la luce e l'atmosfera esterna. Perfino il Girodet e il Guérin manifestarono a tal riguardo delle qualità di osservazione, superiori a quelle degli

specialisti di paesaggio. Più tardi il Géricault, e per ultimo il Delacroix, associarono con realistica forza imaginativa gli splendori o i tumulti della natura al pathos dei drammi umani. Spetta dunque ai pittori di figura il merito di aver iniziato la reazione contro la passeggera decadenza della scuola di paesaggio. E non è il caso di supporre a questo proposito un preteso orientamento verso la scuola inglese, chè se l'influenza dei paesaggisti d'oltre Manica, quali il Constable e il Turner (non già il Bonington il quale si fonde con i francesi), venne bensì a favorire il movimento, ad affrettare la fioritura, essa non fu però il punto di partenza del rivolgimento.

Senza fermarci a dire del Moreau seniore, dei Lantara e dei Bruandet, i quali fin

59. — Giulio Dupré: Sole di tramonto.
(America, Collezione privata).

dall'inizio della evoluzione annunciarono più o meno confusamente il risorgere di tal genere di pittura, grazie a un libero contributo di amore alla natura, ricorderemo due nomi che la posterità riconoscente ha tratti da un ingiusto oblio: quelli di Giorgio Michel e di Paolo Huet.

Giorgio Michel, detto di solito Michel di Montmartre, fu una di quelle originali figure di artista, che passano sconosciute o incomprese attraverso il loro tempo, frequenti purtroppo in tutte le scuole. Nato a Parigi nel 1763, morì nella stessa città nel 1843. Fu allievo del Taunay, un pittorello di grazia, il quale popolò talora le sue vedute di paese, come ad esempio, quella del Museo di Nantes, con qualche figura. Michel incominciò a gustare la pittura dei buoni maestri restaurando, ripulendo e riverniciando dei quadri olandesi, in quell'epoca molto ricercati. Si provò ad imitarli e vi riuscì tanto bene che i suoi quadri, e, più ancora, i suoi disegni, possono venir confusi con delle opere olandesi auten-

60. — Giulio Dupré: Mattino.
(Parigi, Louvre).

tiche. Più tardi, influenzato forse alla sua volta dalla corrente generale degli avvenimenti e delle idee, allargò la propria maniera, e, pur coltivando sempre il genere olandese, si accostò ai grandi maestri per la semplicità di uno stile grandioso, che già raggiunge gli effetti sintetici del romanticismo. Michel si contentò di un orizzonte molto limitato e, prendendo esempio dai maestri prediletti, non si allontanò dal cantuccio di terra in cui era nato, il suburbio di Montmartre, allora al tutto campestre, colla sua collinetta sparsa di mulini. Ma, pittore solitario, egli non esercitò alcuna influenza sui destini della scuola francese. I suoi quadri, per lungo tempo disprezzati, cominciarono a prendere voga nelle vendite pubbliche, circa venticinque anni or sono, quando destava meraviglia veder Stefano Arago farli salire sino a 50 lire. Ora essi figurano degnamente al Louvre, vi occupano anzi un

61. — Teodoro Rousseau: Le querce.
(Parigi, Louvre).

posto d'onore, e sono ricercati dai grandi collezionisti americani al pari di quelli dei maestri di Barbizon. Diamo la riproduzione del *Vecchio mulino di Montmartre* (n. 57).

Il vero iniziatore del rinnovamento della pittura di paesaggio e del rifiorire romantico fu Paolo Huet. Ebbe anch'egli un carattere indipendente e un po' selvaggio, ma maggior coltura di Michel. La sua educazione si formò al Louvre, sui paesaggi del Rubens e del Rembrandt, e in quel piccolo paradiso umido ed ombroso dell'isola Seguin, vicino al parco di Saint-Cloud, allora battuto soltanto da malviventi e da bracconieri. Là egli cominciò nel 1822 ad eseguir dal vero quei primi graziosi studi, preludianti al prossimo grandioso coro dei romantici francesi. Paolo Huet, era nato a Parigi il 30 ottobre 1803 da una famiglia di mercanti, immiseriti dalla Rivoluzione. Lavorò qualche tempo nello studio del Gros, dove conobbe il Bonington, e si strinse a lui in amicizia, e tanto era simile la tempra dei loro ingegni, intima la consuetudine, che un giorno, a quanto si racconta, avendo l'Huet copiato uno studio dell'amico, questi scambiò la copia con la propria opera. L'Huet era anche molto legato al Delacroix, che lo apprezzava assai. Egli è, per la data, il precursore dei veri paesisti romantici, ed è in pari tempo il primo dei lirici. Nessuno ha riprodotto con egual veemenza lo scatenarsi dell'uragano e l'infuriare delle onde; nessuno ha reso con

animo più vibrante la calma del mattino, la freschezza dei boschi, il sorriso del sole tra la pioggia. Il suo primo apparire al "Salon" data dal 1827. Ma le opere veramente classiche appartengono al termine della sua carriera; ed è degli ultimi suoi anni quella *Inondazione del parco di Saint-Cloud* (n. 58), oggi al Louvre, in cui le masse rossiccie del fogliame autunnale, le acque glauche del fiume straripato, il cielo gravido di tempesta, solcato da luci stridenti, formano una magnifica e suggestiva sinfonia di natura. L'*Inondazione* figurò al "Salon" del 1855.

62. — Narciso Ulisse Diaz: La fata delle perle. (Parigi, Louvre).

Le scogliere di Grandville, di due anni anteriori al quadro precedente, e oggi parimente al Louvre, furono esposte al "Salon" del 1853. Riproducono il grandioso spettacolo delle onde tumultuose e schiumanti, che si infrangono contro le rocce, alla luce sanguigna del tramonto. Paolo Huet morì a Nizza nel 1869.

Giulio Dupré, spesso inesattamente definito il primo dei romantici, non espose prima del 1831. Egli dunque seguì il movimento già determinato dal Huet. Fu uno di coloro che subirono maggiormente l'influenza della scuola inglese; anche perchè ebbe occasione di recarsi sin dal 1831 in Inghilterra, e colà desunse i soggetti di quadri esposti qualche anno più tardi. Era nato a Nantes il 5 aprile 1811, da un fabbricante di porcellane; giovanetto fu avviato ad imparar il mestiere paterno, e a dodici anni venne condotto a Parigi e collocato presso uno zio che attendeva alla stessa industria. Nella fabbrica di lui, egli si pose a dipingere tazze e piatti insieme al Raffet ed al Cabat, che pure incominciarono così la loro carriera. Essendo suo padre andato a Limoges per impiantare una fabbrica di ceramica, egli lo seguì; e là, ove poi gli fu caro ritornare, fece verso il 1827 o 28 i suoi primi studi dal vero. Il Dupré esordì nel 1830 all'Esposizione, aperta al Lussemburgo a beneficio dei feriti del luglio. Il suo primo lavoro al "Salon" passò inosservato; ma nel 1833 egli colpì invece l'attenzione del pubblico per la maniera robusta di rilevare il terreno e di distribuire la luce. Cotesto di rilevare o modellare con forza il paesaggio è infatti la sua caratteristica, ed è ciò che dà alle sue tele quella magistrale unità di insieme, che egli non si stancava di raccomandare al Rousseau quando lo vedeva perdersi dietro ai particolari. I due maestri furono per lungo tempo legati da cordiale amicizia, e, prima che un disgraziato malinteso sorgesse a dividerli, il Dupré prodigava spesso i suoi amichevoli incoraggiamenti al Rousseau, ancora incompreso. Il Dupré ebbe anche la passione delle tecniche sapienti e qualche volta fu, come il Decamps, vittima delle sue esagerazioni. Certi grassi impasti di colori, che arrivano persino nei suoi

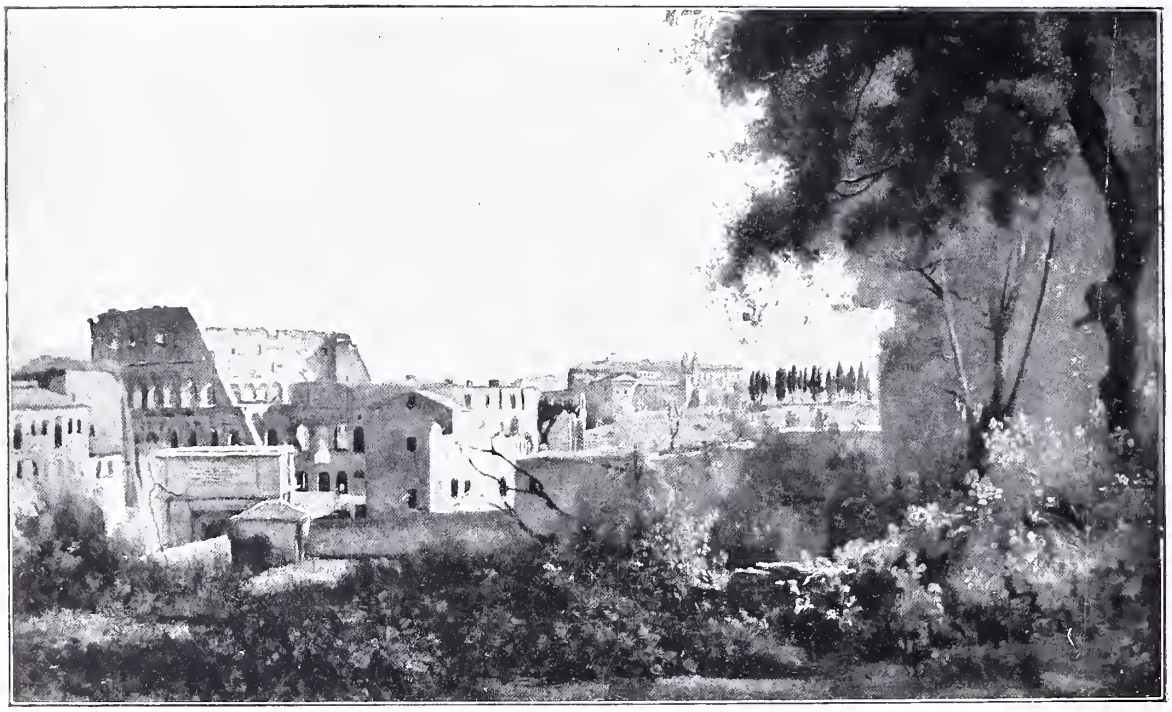
cieli, cagionarono gravi danni a più di uno dei suoi quadri. Egli lavorò un po' da per tutto, in Inghilterra, nelle Lande, in Sologna, nei Bassi Pirenei, in Picardia, nel Berry, in Normandia, ma specialmente nel Limousino e, più ancora, nell'Isola Adam, dove si stabilì giovane ancora e si circondò di un gruppo d'artisti, che costituirono una scuola. Ricorderemo fra i suoi seguaci Vittorio Dupré e Augusto Boulard. Giulio Dupré è molto stimato in Francia e dai collezionisti stranieri, come facente parte di quel gruppo che, più o meno esattamente, fu chiamato la Scuola del 1830 o la Scuola di Barbizon, pel fatto che il Rousseau e il Millet colà abitarono. Molte delle sue opere appartengono ora alle principali

63. — Narciso Ulisse Diaz: Nel bosco.
(Parigi, Louvre).

collezioni americane. Riproduciamo qui il suo *Sole al tramonto* (n. 59) in cui figurano i suoi motivi preferiti; le querce nodose e contorte, che stendono i rami, per lo più dorati dall'autunno, verso il variopinto cielo della sera; qualche specchio d'acqua o qualche sinuosità di ruscello, in cui si rifletton le nubi e le macchie rossastre di una o due mucche assetate.

Il mattino (n. 60), che pure è al Louvre, apparteneva sino a non molto tempo fa al Lussemburgo, ove era stato collocato nel 1880 insieme colla *Sera*, quando lo Stato comprò tutti e due i quadri nella vendita di San Donato. Essi erano stati dipinti per adornare due pareti nel palazzo del principe Demidoff, e dimostrano in che modo finissimo cotesti paesisti (il Millet ce lo proverà a sua volta) comprendessero la decorazione. Anche nel *Mattino* le solite grandi querce dirizzano i loro tronchi tormentati verso un cielo d'aurora, nella nebbia grigia e argentata dall'alba: lungo le rive di un corso d'acqua, il cui specchio tranquillo è sfiorato di una coppia di caprioli.

Teodoro Rousseau è la più completa e la più complessa di coteste grandi fisonomie artistiche. Egli ebbe nel più alto grado la larga visione dell'insieme, pur distinguendo minutamente tutti i singoli particolari elementi, che lo compongono. Nel gran coro universale della natura si direbbe che egli, direttore esimio, distinguesse una per una tutte le voci. Ebbe insieme la potenza delle più vaste sintesi e l'acume delle più sottili analisi. Fu un lirico appassionato, eppur lo divorava un ardente bisogno di verità. Si può dire che egli figura nella Scuola come il prototipo del paesaggista. E soltanto la divina serenità del Corot potrà gareggiar di nobiltà con quella sua immensa angoscia, profondamente umana, che sembra volesse penetrare le grandi leggi e strappare all'universo il segreto delle sue armonie. Com'è dunque facile imaginare il Rousseau fu da principio un incompreso. Quattordici volte il giurì del " Salon ,, lo respinse. E il suo grande compagno, il Millet, sarà



64. — G. B. Camillo Corot: Veduta del Colosseo.
(Parigi, Louvre).

perseguitato del pari. Il Rousseau occupa un posto eccezionale nella pittura di paesaggio, e realizza tutto il bel sogno del romanticismo intorno alla contemplazione della natura. Con la sua sete ardente di verità, con i suoi scrupoli che diventeranno quasi una fissazione, egli preludia alla prossima evoluzione del paesaggio, verso una più minuta analisi e una maggiore obiettività

Teodoro Rousseau era nato a Parigi, il 15 aprile 1812, da un sarto negoziante, imparentato in diversi gradi con artisti. Fin da bambino egli si applicò a disegnare, preoccupandosi già di situare ogni oggetto nell'ambiente adatto, e di riprodurre delle vedute complete. Il suo primo apparire al " Salon ., data dal 1834: vi ricevette allora una medaglia di terza classe, che non lo salvò tuttavia dalle ingiustizie future. Soltanto nel 1849 ottenne una medaglia di primo grado, e nel 1852 fu decorato. Ricevette la medaglia d'onore all'Esposizione del 1867, col nastrino della Legion d'onore; ma era ormai l'anno della sua morte, che il 22 dicembre, a Barbizon, lo liberava da una lunga e penosa malattia.

Il Rousseau, come tutti i romantici, viaggiò moltissimo. Lavorò nel Berry, nel Cantal, nella Vandea, in Sologna, in Normandia e all'Isola Adam coll'amico Dupré, nelle Lande ove eseguì il suo capolavoro, che ora trovasi al Louvre, e sopratutto poi nella foresta di

EUGENIO DELACROIX.
DONNE DI ALGERI. (Parigi, Louvre).

65. — G. B. Camillo Corot: Danze mattutine.
(Parigi, Louvre).

Fontainebleau, ove si stabilì nel 1851, quasi contemporaneamente al Millet, col quale si legò in strettissima amicizia, amicizia rotta soltanto dalla morte. Della foresta egli disse tutti gli aspetti: la maestosa solennità degli alti tronchi ramosi, la seduzione delle radure soleggiate, la desolazione delle lunghe distese di rocce franate: nel quadrivio di Bas-Bréau, nelle pianure di Barbizon, nelle gole d'Apremont. E amò appassionatamente quell'angolo privilegiato del mondo, che sembra solo conservar il ricordo delle bellezze grandiose e selvagge d'altri tempi. L'*Uscita dalla foresta* al tramonto, con le querce tormentate e contorte, che fanno cornice agli splendori del sole; il *Limitare del bosco* (n. 56), schizzo bello e possente, ne sono magnifiche testimonianze. Queste due tele appartengono alle antiche collezioni nazionali, e figurarono tutt'e due al Museo del Lussemburgo. La prima fu esposta al " Salon ,, del 1855. *Le querce* (n. 61), meraviglioso gruppo di alberi secolari, levantesi in mezzo ad una pianura, nell'atmosfera splendente di sole, e che con larga ombra riparano un armento di montoni, ci offrono un quadro delizioso. Esso fa parte della collezione Thomy-Thiéry, passata ad arricchire il Louvre e a rappresentarvi il famoso periodo del 1830.

66. — G. B. Camillo Corot: Una strada di Douai. (Parigi, Louvre).

Se mai qualcuno meritò di esser chiamato romantico fra i romantici, questi fu Ulisse Diaz, il quale alla leggerezza dei primi romantici, pittori nati quali l'Isabey e il Lami, unì la passione esaltata della natura, caratteristica dei grandi lirici. Egli visse vicino al Rousseau nella foresta di Fontainebleau, e colà si dilettava di copiare i faggi illuminati dal sole, lungo il sentiero della Regina Bianca, o i lunghi tronchi flessuosi delle betulle argentee. Creò anzi un certo genere di *sotto-bosco*, vivace e brilante, che molti falsificatori hanno di poi cercato d'imitare. Si racconta che egli andasse nella foresta con una tavola già coperta di tinte brillanti ma uniformi, e non si fermasse se non quando trovava il modo di utilizzare quella sua « insalata » di colori. La *Fata delle perle* (n. 62), che ora trovasi al Museo del Louvre, fu esposta al " Salon ,, del 1857 e di là passò al Lussemburgo. È un ottimo esempio di quelle pitture di figura nelle quali il Diaz mescola ai fantasmi da lui creati, i ricordi del Correggio e del Watteau. *Nel bosco* (n. 63) fu acquistato dal Lussemburgo alla vendita postuma dell'artista.

Narciso Ulisse Diaz era nato a Bordeaux il 20 agosto 1807, da una famiglia di proscritti spagnoli. Orfano a dieci anni, fu raccolto da un pastore protestante di Bellevue. Come il Dupré, il Raffet e il Cabat, esordì dipingendo porcellane. Ebbe lezioni dal Souchon e dal Sigalon. Espose per la prima volta al " Salon ,, nel 1831 e giunse all'apice del suo talento nel 1855. I suoi paesaggi, le sue mitologie galanti, i suoi orientalismi e le sue fan-

tasie zingaresche ebbero un successo, che durò a lungo. Il Diaz subì fortemente l'influenza del Delacroix; ed a sua volta, con l'amicizia e con i consigli, esercitò un'azione benefica sulla prima maniera del Millet. Cavaliere della Legion d'onore nel 1851, morì a Menton il 18 novembre 1876.

Frattanto la formula classica del paesaggio, il paesaggio storico, s'ostinava a seguire il suo corso, nonostante i progressi invadenti del movimento romantico. Ma essa andava perdendo un poco della sua intransigenza dogmatica, delle sue puerilità d'erudizione, e stava per metter capo, avvenimento singolare ed imprevisto, alla formazione d'una delle più alte personalità dell'arte moderna, di una personalità la cui influenza fu forse la più estesa e la più feconda di quant'altre mai: vogliamo accennare al grande Corot. Ciò che comunemente si chiama: *paesaggio composto* non appartiene, a rigor di termini, al solo genere classico. Lo si trova in tutte le scuole e in tutti i tempi, ed è, senza dubbio, molto bene accetto ad un popolo, che possiede, fra le qualità essenziali, il gusto dell'ordine, della distribuzione, della composizione. Ne sia prova il favore di cui cotesto genere godette alle volte anche presso i più ardenti romantici.

67. — G. B. Camillo Corot: Zingara pensosa.

Non è dunque da tale lato che la formula classica differisce dalla formula avversaria; tanto più che con la nuova generazione dei Michallon, dei Rémond, degli Edoardo Bertin, e degli Aligny, ai quali bisogna aggiungere anche Alessandro Desgoffe e Paolo Flandrin, la prima andava assumendo un carattere più prossimo al vero, e si appagava di interpretazioni elevate ma un po' rigide, di luoghi scelti, ma reali. Nel paesaggio, come nella figura, una quistione puramente tecnica separava i due gruppi, dei romantici e dei neo-classici. Questi ultimi difendevano la tradizione; e si mostravano un po' troppo ligi al disegno e ai precetti dell'Ingres; ragione per cui venivan chiamati gli *Ingristi* del paesaggio.

Il Corot seguì per lungo tempo la loro via, da loro ricevette le prime lezioni ed i primi incoraggiamenti, ed a questa lunga, austera e robusta preparazione dovette la tecnica severa, che gli permise più tardi di riprodurre con facilità e maestria impareggiabili: « la forza e la grazia della natura ».

Giovanni Battista Camillo Corot (che abitualmente veniva chiamato soltanto Camillo) nacque a Parigi il 20 luglio 1796, da una famiglia di buoni borghesi, che tenevano un magazzino di mode sull'angolo della via Bac. La signora Corot madre era anzi co-

nosciutissima come modista. Dopo un'istruzione classica, ricevuta in parte in un collegio di Rouen, e in parte in un istituto di Poissy, Camillo fu messo in commercio e passò successivamente in due case di pannilana. Ma non riusciva a far bene; finalmente, all'età di ventisei anni, ottenne di seguire le sue tendenze, e potè mettersi a studiare dal vero, seguendo i consigli del Michallon e del Bertin. In un primo viaggio a Roma conobbe l'Aligny, che si interessò a lui in modo speciale; si innamorò del nostro cielo, la cui pura luce gli permetteva degli studi ininterrotti, e ritornò a Roma nel 1834. Di là aveva mandato il suo primo quadro al " Salon ,, del 1827, una veduta di *Narni*. Le pitture fatte in Italia costituiscono la prima maniera del Corot. Per lungo tempo furono disprezzate dai conoscitori, ma l'autore le apprezzava troppo per lasciarsi impressionare dagli argomenti dei detrattori. Egli le conservò, e ne legò poi due al Louvre, una delle quali, la *Veduta del Colosseo presa dai giar-*

68. — Prospero Marilhat: Rovine della moschea del Califfo Hakem al Cairo. (Parigi, Louvre).

dini Farnese (n. 64), fu esposta al Lussemburgo dal giorno della morte del Corot fino al 1886. Questa tela era stata dipinta dal vero nel marzo del 1826. Con lo sfondo lontano delle case rosate, e le ruine colossali dell'arena sorgenti in mezzo ai cespugli, agli arbusti ed alle erbe, col cielo puro, e il sole lucente, essa uguaglia in fluidità e finezza le più limpide creazioni di Claudio Lorrain.

Il Corot conservò sempre per la mitologia quella predilezione infusagli dall'ambiente, e dalla prima educazione. Si piacque a popolar i boschi e gli stagni di ninfe e di amadriadi; sotto il suo pennello i personaggi mitologici non sono già inutili ed oscure comparse, destinate soltanto a nobilitare la scena; sono emanazioni spontanee dei luoghi, parole di poesia. Nel suo celebre quadro del Louvre: *Danze mattutine* (n. 65), le ninfe che ballano nella radura, sotto gli alti alberi, velati dalla nebbia che s'indora, esprimono fortemente la gioia della vita, all'alba di un bel giorno. La tela fu acquistata dallo Stato per 1500 lire al " Salon ,, del 1851, dove fu esposta per la prima volta. Rimase al Lussemburgo fino al 1887. *La torre di Douai* (n. 66), ora al Louvre, fu dipinta dal Corot negli ultimi anni di sua vita: e data dal 1871. Essa proviene dalla vendita di Alfredo Robaut, il grande

amico del Corot, presso il quale il maestro andava a passare ogni anno qualche settimana, a Douai. A quella tela il Corot annetteva grande importanza: vi consacrò ben venti sedute del pomeriggio, e con quella linea diritta di vecchie case, con quei tetti di tegole annerite, con le insegne delle botteghe, il formicolio dei personaggi, egli ci diede l'espressione più completa della sua profonda e fine conoscenza di ogni fenomeno atmosferico. Nel momento in cui l'impressionismo era prossimo a scaturire dal realismo, con un'osservanza più acuta delle leggi dell'atmosfera e della luce, quest'opera dimostra fin dove il Corot fosse giunto, e spiega l'influenza da lui esercitata dapprima sul gruppo dei precursori, poi quasi universalmente su tutta la scuola.

Poco conosciuto è il Corot come pittore di figura, eppure egli non sdegnò mai questa espressione d'arte; soleva anzi dir che un artista che sappia ben modellare, sa condur meglio un paesaggio, ed amava animare i suoi quadri, col disporvi bene delle figure. Fra le sue numerosissime opere, gli studi di figure nude o vestite hanno una parte molto importante;

69. — Carlo Francesco Daubigny: Primavera.
(Parigi, Louvre).

tenuti per lungo tempo in poco conto, essi sono ora ricercatissimi, ma disgraziatamente il maggior numero ha già emigrato verso le collezioni Americane, ov'è ora anche la *Zingara pensosa* (n. 67), eseguita fra il 1860 e il 1865. Come lo dimostra il costume di cui è camuffato il modello, il Corot subiva l'influenza dei vicini romantici. Teneva nel suo studio tutto un bazar di orpelli per zingare e odalische, tutti gli orientalismi a la Delacroix o, meglio, a la Diaz. Ma per lui quelle cianfrusaglie non erano che un pretesto a formare un insieme di colori, ad ottenere degli effetti di tonalità paragonabili soltanto ai più squisiti Vermeer di Delft.

Non lungi dal Corot si profila una simpatica fisonomia d'artista, che gli fu amico, e seguì, pur restando a contatto coll'ambiente romantico, l'educazione tradizionale della scuola. Tale pittore, che lasciò opere rivelanti un animo sensibile, fine, e delicato, si chiamò Prospero Marilhat. Nato a Vertaizon, vicino a Thiers in Alvernia, nel 1811, egli andò nel 1829 a Parigi, dopo aver terminati i suoi studi ed imparati gli elementi del disegno nel collegio della città natale. Raccomandato al Ciceri, fu da questi indirizzato al Roqueplan. Anch'egli come il Corot esordì da puro classicista; ma una combinazione imprevista decise della sua carriera, e fece di lui uno dei primi maestri dell'orientalismo. Un ricco viaggiatore tedesco, che partiva per un viaggio scientifico in Oriente, gli chiese di seguirlo in qualità di disegnatore. Partirono nell'aprile del 1831, percorsero la Grecia, la Siria, la Pa-

lestina e l'Egitto. Là giunto il Marilhat lasciò il barone Hugel, che continuava per l'India, e fece ritorno in Francia nel 1833. Da quei paesi egli aveva mandato in patria diverse tele, fra cui *Le rovine della moschea del Califfo Hakem* (n. 68), lavoro condotto con una franchezza delicata, con un amabile senso della realtà, che vivamente contrastano con la visione del Decamps, feroce e soggestiva. Il Marilhat lavorò in seguito in Alvernia, a Fontainebleau, e in Italia, ma senza più il successo di un tempo. Ammalatosi nel 1846, perdette la ragione, e morì nel 1847, a soli 36 anni. L'esaltazione imaginativa dei primi lirici del romanticismo s'era calmata dinanzi ad una più attenta contemplazione della natura. L'irrequietudine di T. Rousseau, tormentato da un ardente, quasi maniaco bisogno di verità, è il primo sintomo della nuova evoluzione. In vari modi essa si annuncia in altri pittori minori: il Flers, il Cabat, il de la Berge, il Chintreuil più semplici, più sensibili agli spettacoli quotidiani del paesaggio domestico, meno grandiosi ma più veritieri; e costoro, sebbene ancora confusi nel gruppo dei primi, preparavano, involontariamente, la reazione contro il romanticismo. I pittori che in quel tempo meglio caratterizzano il periodo di transizione tra il romanticismo ed il realismo, subito maturo dopo gli avvenimenti del 1848, furono il Daubigny, il Troyon, Rosa Bonheur e il Jacque. Vennero chiamati *naturalisti* o, per contrapposto ai lirici che li avevano preceduti: i grandi prosatori del paesaggio.

70. — Carlo Francesco Daubigny: La chiusa. (Parigi, Louvre).

Carlo Francesco Daubigny, nato a Parigi nel 1817, e morto nel 1878, uscì da una famiglia di artisti; suo padre, suo zio, sua zia, lo erano stati tutti quanti, e suo figlio lo fu poi a sua volta. Carlo Francesco imparò i primi elementi dal padre, ed entrò più tardi nello studio del Delaroche. Giovinetto, si guadagnò la vita dipingendo delle scatole da dolci, e disegnando per dei giornali illustrati. Parve dapprima che egli volesse seguire la maniera minuziosa di de la Berge, ma, dinanzi ai piccoli, modesti e graziosi paesaggi dei dintorni di Parigi, trovò una espressione artistica originale. Espose per la prima volta al "Salon" nel 1838 una veduta di *Notre Dame di Parigi* e da allora in poi si presentò ragolarmente ai "Salons", successivi, conquistandovi a poco a poco tutti gli onori, nonostante la severità delle giurie. Viaggiò in Italia ed in Inghilterra, ove le pitture del Constable dovettero impressionarlo, dacchè egli mostra molte affinità con quel maestro nel tocco ardito, nella maniera robusta, grassa, abbondante ed in certe felici stroncature. Per le qualità tecniche, per l'accento di verità e di sincerità delle sue scene, per la freschezza e la vivacità dei colori, per la fluidità dell'atmosfera e la semplicità dei soggetti, egli preparò da lungi l'evoluzione verso l'impressionismo. La *Primavera* (n. 69), ora al Louvre (esposta nel 1857), con il pometo in fiore e l'intonazione chiara delle sue fresche verdure; e *La chiusa* (n. 70), con le sue placide acque trasparenti, sono due lavori tipici di questo naturalista nel vero senso della parola, che non lavorava se non dal vero, seguendo gli effetti più svariati e fuggitivi dal suo mobile studio.

Costanzo Troyon, nacque a Sèvres il 28 agosto 1810 e morì a Parigi il 20 marzo 1865. Al pari di parecchi suoi colleghi esordì dipingendo su porcellana, ed era d'altronde natu-

rale che egli, dotato di precoci attitudini pittoriche, si applicasse a tale lavoro là, nella culla della grande e bella industria nazionale. Ebbe lezioni dal Riocreux e fu impiegato come decoratore. Progredì lentamente e seguì da prima la via dei romantici, e più precisamente del Dupré. Dopo aver fatto a piedi il giro di Francia, come un trovero d'altri tempi, si arrischiò ad esporre al "Salon" del 1833 una veduta presa dal ponte di Sèvres. La sua vera personalità artistica però si sviluppò soltanto in seguito ad un viaggio in Olanda, verso il 1848, quando si andava altresì formando tutto il gruppo dei naturalisti. Egli ottenne delle medaglie ai "Salons" del 1838, 1840 e 1846, ma non fu decorato prima del 1849. I romantici, sempre in cerca di luoghi un po' strani e pittoreschi, cangiavano spesso il loro campo d'osservazione; il Troyon, invece, tranne per qualche breve escursione nel Limousin, in Bretagna, in Olanda o a Fontainebleau, non lasciò mai l'orizzonte natio

71. — Costanzo Troyon: Buoi avviati al lavoro.
(Parigi, Louvre).

di Saint-Cloud e di Sèvres, e quella grassa Normandia dai magnifici ruminanti, che gli erano impareggiabili modelli.

Sarà inoltre bene ricordare come i figli devoti del romanticismo puro, poeti per eccellenza, preferissero i caldi e luminosi effetti di tramonto, o le rosse tinte autunnali; mentre i nuovi naturalisti mostrarono di prediligere la luce delicata del primo sole mattutino, le leggere nebbie grige dell'aurora, o le verdure fresche e chiare della primavera. Il Troyon seppe rendere con mano maestra il risveglio della terra, così pieno di forza e di grazia ad un tempo. I suoi *Buoi avviati al lavoro* (n. 71), esposti nel 1855 e rimasti poi per del tempo al Lussemburgo, esprimono con impareggiabile efficacia la poesia rustica, fatta di realtà e di grandezza, senza trasposizioni letterarie, nè esagerazioni imaginarie; mostrano come il sano e semplice lavoro dell'uomo, e la magia della luce, bastino a nobilitare la più semplice, monotona scena: la pianura che si dilunga sotto il chiaro cielo mattutino. Col conciso titolo di *Mattino* è nota un'altra tela di dimensioni più modeste, in cui il Troyon riprodusse nuovamente il fresco spettacolo, a lui tanto caro. La visione dell'artista è qui meno solenne, ma di un'impressione più intima, grazie alla scelta della scena seducentissima, popolata di figure e di animali. A questo amore per la natura domestica,

72. — Rosa Bonheur: Pascoli normanni.
(Lussemburgo, Museo).

ci si conceda l'espressione, per il paesaggio prossimo all'abitato, per la terra smossa e fecondata dal lavoro, si associa nello stesso Troyon, in Rosa Bonheur ed in Carlo Jacque, l'amore per i robusti, pazienti e fedeli collaboratori dell'uomo, nell'adempimento del sacro compito.

Rosa Bonheur portò più di ogni altri nell'osservazione degli animali, non soltanto uno squisito gusto d'artista innamorata di forme belle e maestose, ma una specie di esaltazione filosofica. Nata a Bordeaux il 22 marzo 1822, Maria Rosa Bonheur era figlia del pittore Raimondo Bonheur, un affiliato della chiesa di Ménilmontant, il quale aveva pubblicato un libretto intitolato *del Theoginodemophilo*, ossia dell'amico di Dio, della donna e del popolo. Rosa fu nutrita delle teorie del Lamennais: « Lamennais, diceva essa, definisce tutto quello che io ho cercato di sapere ». Gli stessi spunti di esaltazione filosofica

73. — Carlo Jacque: Il gregge.
(Parigi, Louvre).

guidarono il pennello della pittrice nelle rappresentazioni sue così semplici e graziose, ma vibranti d'entusiasmo, e la penna della sua grande rivale letterata, George Sand. Rosa Bonheur godette fino al termine della sua lunga carriera di una celebrità eccezionale. Morì il 25 maggio 1899 nella sua proprietà di Senna e Marna, ch'essa ben di rado lasciava. Ebbe molte medaglie e fu direttrice della scuola di disegno per le giovanette. L'imperatrice le conferì nel 1865 la croce della Legion d'onore, onorificenza data allora molto difficilmente alle donne; e la Repubblica le offrì il nastro d'ufficiale nel 1894.

Le più celebri fra le sue opere sono: il *Mercato dei cavalli*, che si trova alla Galleria Nazionale di Londra, *I pascoli normanni* (n. 72), e i *Lavori nel Nivernese*. Quest'ultimo quadro ottenne un successo che scandalizzava l'eccellente Galimard, pittore e scrittore mistico, il quale esclamava malinconicamente: « troppo l'ammirazione del pubblico si attarda dinanzi a scene così volgari, i cui eroi sono dei buoi e dei montoni », nella chiara luce mattutina, infatti, sotto un cielo d'un azzurro tenero, due file di sei maestosi buoi bianchi, chiazzati di rosso, come quelli immortalati da Pietro Dupont, tirano l'aratro, e dalle zolle appena smosse, un fumo leggero s'innalza.

Carlo Jacque, nato a Parigi il 27 maggio 1813, morì nella stessa città l'anno 1894. La sua carriera fu meno illustre, o per lo meno non altrettanto onorata dalle grandi ricompense ufficiali; ebbe soltanto delle medaglie di terzo grado e non fu decorato sino al 1867. Esordì nell'arte con delle incisioni, dopo aver fatto i più svariati tentativi di carriera, fra l'altro come giovane di notaio, e come caporale di fanteria. Primi ispiratori gli furono i pittori olandesi, di cui copiò alcune acqueforti con rara maestria. Le sue incisioni erano già celebri quando decise di esporle al "Salon,, nel 1845; e nello stesso anno incominciò a coltivar anche la pittura. Porcili, pollai, e più tardi specialmente ovili, furono i suoi soggetti preferiti; seppe dare espressione robusta di verità a tutti quegli animali di cui si circondava, per fare non solo dell'arte, ma altresì dei profittevoli allevamenti. Jacque esercitò un'influenza decisiva sull'orientazione del Millet, in quel momento esitante, attirandolo verso la vita campestre. Il suo *Gregge di montoni* (n. 73), del "Salon,, 1861, ov'è un cielo grigio, con qualche rara chiazza azzurra, va ricordato come una delle opere più significative del suo ingegno.

74. — Vittorio Mottez: Ritratto della Signora M. (Parigi, Lussemburgo).

Dopo il 1830 il romanticismo trionfante sembra aver rotti tutti i baluardi della Scuola. Non più battaglie gloriose in nome dei principî; le lotte degenerano in meschine quistioni di partito, in persecuzioni da parte di coloro che hanno i posti e gli onori, contro gli indipendenti ed i nuovi venuti. La rivalità dei due grandi capi, l'Ingres e il Delacroix, bastano del resto a riempire il campo dell'arte. La maggior parte dei romantici della prima ora si era ormai, lo abbiamo veduto, di molto calmata, e qualcuno fra essi aveva finito coll'ottenere un seggio all'Istituto. L'ora degli ardori entusiasti e delle belle follie era passata. Il « Gotico » caro ai romantici, stancherà presto le nuove generazioni, come aveva stancata la vecchia. D'ora innanzi si vivrà di compromessi.

Ma la tradizione classica, più vitale della concezione romantica, sia perchè meno soggettiva, sia perchè riposante sopra basi solide di insegnamenti metodici e disciplinati, tenta di proseguire la sua evoluzione dietro la guida e la difesa dell'Ingres, e dà origine, nel campo della pittura decorativa, al piccolo gruppo mistico dei lionesi; più tardi si staccheranno da essa i così detti neo-greci.

La città di Lione, in principio del secolo, aveva veduto nascere diversi artisti: il Revoil, il Fleury, il Richard, il Bergeret, i quali, raggruppati insieme, avevano sostenuta una parte abbastanza interessante nel rinnovarsi della pittura storica-aneddotica, a cui, prima ancora dei romantici, si era dato lo stesso Ingres. Più tardi s'era formato un secondo gruppo, sotto gli insegnamenti del Revoil prima, e sotto la direzione del gran maestro classico poi; gruppo caratterizzato da una maniera espressiva e filosofica ad un tempo, che bene ripro-

duceva l'impronta del temperamento locale. Ma venendo a Roma a contatto con i Nazareni tedeschi, i lionesi subirono l'influenza delle idee di questi ultimi, e come essi si volsero verso i primitivi.

A Parigi il gruppo crebbe poi d'altri nomi non tutti lionesi; e l'Orsel, il Périn, Gabriele Tyr, Sebastiano Cornu, Janmot e Ippolito Flandrin crearono un piccolo movimento religioso sotto forma decorativa, mentre il Chenavard e il Papety incensavano altri altari; gli altari della chiesa falansterica, la quale tentava sostituire ai vecchi culti decaduti una religione nuova, esclusivamente morale ed umana. Fra cotesti mistici, Ippolito Flandrin rimase il più celebre ed il più efficace. Nato a Lione il 24 marzo 1809 morì a Roma il 21 marzo 1864.

75. — Paolo Chenavard: Divina tragedia.
(Parigi, Lussemburgo).

Ebbe un fratello maggiore, Augusto, pittore anch'egli, che non lasciò però nulla di sè; ed un altro fratello, minore, Paolo, molto conosciuto come paesista di stile, che si distinse in modo speciale fra gli Ingristi.

Ippolito ottenne il gran premio di Roma nel 1832; la sua prima comparsa al "Salon" data dal 1836. Fu l'allievo prediletto dell'Ingres, di cui seguì le orme gloriose, dedicandosi con successo alla pittura decorativa, e rinnovando la tradizione col ricordo dei mosaici di Ravenna; e viene giustamente ritenuto uno dei pittori più felicemente dotati di artistica religiosità. Parecchie grandi basiliche devono a lui le loro importanti decorazioni; ricorderemo la chiesa di San Vincenzo de' Paoli a Parigi, costruita su disegno del Hittorff, con un rinnovato sentimento dell'arte antica; fu questo l'ambiente in cui il Flandrin trovò modo di meglio manifestare il proprio talento; la chiesa di Saint-Germain-des-Prés, restaurata nel suo primitivo carattere romanico, San Paolo di Nimes, edificato dal Questel nello stesso stile meridionale e la vecchia basilica d'Ainay a Lione. In tutti questi grandi lavori condotti ad imitazione di affreschi o di mosaici, il Flandrin dimostrò vera e profonda conoscenza di

stile, nobiltà senza enfasi, grandezza unita a semplicità, espressione e sentimento senza contorsioni nè banali mosse enfatiche. Si può giudicarne specialmente dalla parete di Sain-Germain-des-Prés in cui è raffigurato Mosè che, ritto sulla roccia, leva la verga e comanda alle onde del mare di rinchiudersi sui nemici del popolo eletto. Ai suoi piedi stanno inginocchiate le madri timorose, e gli ebrei contemplano il miracolo innalzando le braccia con rapimento religioso; mentre Myriam agita i sacri timpani con un gesto eroico di valore e di fede. Il Flandrin dipinse anche qualche bel ritratto. Ufficiale della Legion d'onore nel 1853, venne, lo stesso anno, eletto membro dell'Istituto.

Vittorio Luigi Mottez, appartenente allo stesso gruppo del Flandrin, fu un tempo celebre per gli affreschi eseguiti nel peristilio di Saint-Germain-l'Auxerrois. Disgraziatamente quella sua opera non resistette alle ingiurie del tempo, in un clima che non consente l'im-

76. — Carlo Gleyre: Le illusioni perdute.
(Parigi, Louvre).

piego di tal genere di pittura sui muri esterni, esposti alle intemperie, e oggi non ne resta purtroppo più alcuna traccia. Nato a Lilla il 13 febbraio 1809, cotesto artista morì a Bièvre il 7 giugno 1897. Fu allievo dell'Ingres e del Picot e venne decorato nel 1846. Si devono a lui diverse pitture decorative nelle chiese di San Francesco di Sales, di San Sulpicio, di San Severino, ecc., e alcuni ritratti. Quello di sua moglie, che egli eseguì a fresco, nel 1840 a Roma, e che ora trovasi al Lussemburgo, fa onore alle belle qualità di stile dell'artista e alla tecnica semplice, franca e seducente dei suoi affreschi. L'Ingres, che teneva il Mottez in grande considerazione, apprezzava molto quell'opera; e dietro suo consiglio essa fu tolta dal muro su cui si trovava a Roma, e trasportata a Parigi.

Il lionese Paolo Chenavard sembra a tutta prima in aperto contrasto col gruppo dei decoratori religiosi, eppure egli fu a sua volta un mistico, una specie di mistico laico. Nella generale sovraeccitazione degli spiriti imbevuti di idealismo, egli rappresenta in special modo l'esaltazione filosofica: nel gruppo dei pittori falansterici è quello che nell'opera sua seppe riassumere la dottrina. Nato a Lione il 9 dicembre 1808, morì colà il 1895. Fu allievo dell'Ingres; ma per la cultura del suo spirito inclinava verso il Delacroix, a cui lo legava viva amicizia. Frequentò ogni ambiente, anche il cenacolo del Courbet; e ricercò

77. — Tommaso Couture: I romani della decadenza.
(Parigi, Louvre).

la compagnia degli scienziati, degli scrittori, dei poeti, degli uomini politici, con insaziabile curiosità di spirito; e fu da tutti molto apprezzato per l'estensione delle sue cognizioni e l'amenità della sua conversazione. Egli credeva che l'arte avesse finito il suo compito puramente plastico, e affermava che per proseguire in quella via, sarebbe stato gioco forza ripetere ciò che già altri aveva detto; ma indicò invece all'arte della nuova società democratica una missione essenzialmente espressiva e morale, e ideò un vasto ciclo storico e filosofico in cui si fondevano le dottrine del Saint-Simon, del Fourier e di Augusto Comte, una religione dell'umanità, che avesse per culto la glorificazione dei più grandi geni. Così ispirato egli concepì la sua *Palingenesi generale*, gigantesco insieme decorativo, che avrebbe dovuto ricoprire tutte le mura del Pantheon, e di cui la *Divina tragedia* (n. 75), che trovasi al Museo del Lussemburgo, è uno degli episodi più significativi sia dal punto di vista filosofico, che dal lato della tecnica. Il grande cartone, che rappresenta la fine delle religioni antiche ed il trionfo della Trinità cristiana, fu concepito alla maniera dei celebri enciclopedisti tedeschi, il Cornelius e il Haulbach, di cui il nostro maestro era amico; e ciò in un momento in cui gli altri artisti lionesi si volgevano di preferenza verso l'Overbeek. Il Chenavard ebbe in tal genere di pittura un emulo, che fu anche suo collaboratore, e godette di un istante di celebrità: Domenico Papety.

78. — Teodoro Chassériau: Le due sorelle.
(Proprietà del sig. A. Chassériau).

Fra gli idealisti lionesi nomineremo anche Carlo Gleyre, poeta delicato, ma dalla tecnica sparuta tanto, che egli sarebbe senza dubbio interamente, sebbene ingiustamente, dimenticato, se una delle sue tele non fosse rimasta popolare: una *Sera*; esposta al "Salon" del 1843, acquistata dallo Stato per il Museo del Lussemburgo, e più tardi trasportata al Louvre. Il popolo la ribattezzò col nome che le è poi rimasto: *Le illusioni perdute* (n. 76). Essa rappresenta un poeta tristemente seduto in riva all'acqua, in attitudine accasciata, che vede sparire nell'oro del tramonto i sogni della sua giovinezza, impersonificati in un gruppo di belle e giovani donne, variamente atteggiate entro una barca, che scivola sull'acqua, sospinta dall'amore. Gleyre aveva avuta la visione quasi allucinante di questa scena pas-

seggiando una sera lungo le rive del Nilo, durante il viaggio in Oriente fatto al seguito di un ricco Americano. Egli era di origine svizzera; nato a Chevilly, nel cantone di Vaud, l'anno 1807, morì a Parigi nel 1876. Rimase orfano molto giovane, e fu dai tutori mandato a Lione perchè coltivasse la sua precoce disposizione pel disegno. Conobbe colà Sebastiano Cornu; ma le sue opinioni politiche e filosofiche, e le sue idee sociali lo riavvicinavano piuttosto allo Chenavard; giacchè egli fu uno di coloro che invocarono gli avvenimenti del 1848, e che ne rimasero profondamente commossi. La vita di cotesto pittore trascorse piuttosto melanconica; artista discreto ma un po' selvaggio, non cercò e non conobbe il successo; sebbene dal suo studio, che fu la continuazione di quello del Delaroche, uscissero degli allievi illustri. Egli fu uno dei primi che iniziarono il ritorno dell'arte all'ideale antico, e cooperò a suscitare quel piccolo gruppo, chiamato dei neo-greci, del quale il Gérôme, suo erede, sarà il principale rappresentante.

Il Gleyre fu propriamente ciò che a quel tempo si chiamava un eclettico: cioè uno di coloro che, come il Delaroche, avevano cercato di accomunare i due partiti della linea e del colore. Fra i molti compromessi tentati in quel tempo, sono specialmente notevoli i due a cui rimasero legati i nomi del Couture e del Chassériau. Il primo restò sterile perchè fondato su basi mal sicure. Tommaso Couture nato a Senlis (Oise) il 21 dicembre 1815, e morto a Villiers-le-Bel il 30 marzo 1879, fu allievo del Gros e del Delaroche. Ottenne il secondo premio di Roma nel 1837 e riportò nel 1847 uno strepitoso successo col quadro i *Romani della decadenza* (n. 77), più comunemente detto l'*Orgia romana*. Questo lavoro rimase per lungo tempo al Lussemburgo, ma è ora passato al Louvre. L'orgoglio innato del Couture fu smisuratamente accresciuto dal successo di cotesta sua opera. La scena si svolge nella vasta sala di un palazzo alla Veronese, attraverso il loggiato della quale luccica la luce dell'alba. Intorno ad una tavola coperta di fiori, di frutti, di vettovaglie e di vini, stanno seduti o coricati uomini e cortigiane mezzo assopiti dall'ebbrezza. Fra le colonne le statue austere degli antenati sembrano esprimere tacitamente la loro dolorosa indignazione. A destra, un giovane alza il calice schernendo quelle imagini tristi e gravi, mentre due personaggi, un po' in disparte sulla destra, contemplano la scena con aria pensosa.

L'idea è grandiosa, il contrasto drammatico; la teatrale sceneggiatura riproducente il gusto decorativo del XVIII secolo, è condotta con molta arte, e con un giusto senso della general unità; ma l'armonia dei colori appare intonata su una gamma un po' torbida e losca, di toni staccati; il disegno è piuttosto volgare, e l'insieme manca di quella nobile impronta che impressiona, e che costituisce lo stile. Nessuna nuova parola d'arte poteva scaturire da un tal ibrido connubio.

Ben diversa figura è quella di Teodoro Chassériau. Egli assicurò la continuazione delle più alte tradizioni artistiche e segnò il punto di partenza di nuovi tentativi verso la realizzazione di quel sogno antropomorfico, che in ogni generazione ossessionò la fantasia degli artisti innamorati della bellezza e della verità, e aspiranti ad esprimere con essa le grandi idee dominanti del tempo loro. Discepolo prediletto dell'Ingres, si sentì però attratto, a ragione del suo temperamento ardente e concentrato, verso il Delacroix; e specialmente dopo un viaggio in Algeria, dal quale era rimasto fortemente impressionato, egli naturalmente, istintivamente, senza preconcetto di sorta, subì una importante evoluzione; allontanandosi dall'ideale un po' astratto del suo primo maestro, si accostò a grado a grado verso le concezioni più concrete, viventi ed appassionate del grande romantico. Non tentò nemmeno di colorire i contorni, di ottenere un connubio fra linea e colore, ma si servì dell'una e dell'altro indistintamente, come di mezzi atti ad esprimere il suo sogno di plastica e di poesia; sicchè nell'opera sua troviamo riunite le larghe semplificazioni e le esagerazioni espressive della linea e dei toni, che distinguono i due maestri rivali.

E poichè dal Chassériau procederanno direttamente i due maestri dell'idealismo contemporaneo: Puvis de Chavannes e Gustavo Moreau, dobbiamo riguardare in certo modo questo pittore come l'anello di congiunzione fra l'arte della prima metà e quella della seconda metà del secolo. Nato il 20 settembre 1829 a Sainte-Barbe di Samana, nell'America spa-

gnola, dove suo padre, agente diplomatico, aveva sposato una creola, discendeva però da un'antica famiglia della Rochelle. All'età di due anni fu condotto a Parigi. La sua vocazione artistica si svegliò di buon'ora e decenne appena egli entrò nello studio dell'Ingres. Nel 1836, quando cioè contava sedici anni soltanto, espose per la prima volta; e nel 1838 con la *Venere Anadyomene* e la *Susanna* ottenne una medaglia di terza classe. Questi due lavori erano stati evidentemente concepiti dietro la ispirazione dell'Ingres, ma vi si rivelano già delle arditezze singolari, che sacrificano all'espressione anche la correttezza anatomica. *Le due sorelle* (n. 78) (signorine C. sorelle del pittore) esposte al " Salon ,, del 1843, trat-

79. — Teodoro Chassériau: La pace.
(Parigi, Louvre).

tate con una certa libertà, serbano ancora, sebbene con una maggior morbidezza e una più calda armonia di chiaro-scuri, la maniera diremo così *ingresca*; ma *Ester che si adorna per presentarsi ad Assuero,* comparsa al " Salon ,, dell'anno precedente, è un lavoro veramente caratteristico del giovane artista.

La *Pace* (n. 79), di cui diamo qui la riproduzione, è un frammento dell'imponente decorazione della Corte dei conti, decorazione che da sola sarebbe bastata a render celebre il nome dello Chassériau. Di quella vasta composizione, consumata da un incendio, non resta più oggi che qualche prezioso avanzo conservato grazie alla premura affettuosa di un parente, il barone Arturo Chassériau, il quale ne ha fatto dono al Louvre. Il maestro lavorò alla magnifica opera di cui Teofilo Gautier ci ha tramandato una lunga e bella descrizione, dal 1844 al 1848. Il gruppo salvato dalla rovina rappresenta alcune donne, che, sedute su dei covoni, allattano i loro bimbi. Nulla di più fresco, di più sorridente, di queste belle creature illuminate da una luce dorata. A destra appare il braccio dritto della figura simbolica della Pace, che stende un ramo d'ulivo verso il gruppo degli agricoltori.

Il Chassériau dipinse anche la decorazione delle chiese di San Merri, San Rocco e San Filippe-du-Roule. Cavaliere della Legion d'onore nel 1849, morì prematuramente a Parigi l'8 ottobre 1856.

Accanto a questi maestri dalle concezioni grandiose, aggraziate e forti insieme, merita di essere ricordato un pittore di genere, OTTAVIO TASSAERT, nato a Parigi il 26 luglio 1800, e morto nella stessa città il 24 aprile 1874. Non già che egli si ricolleghi ai mistici lionesi per le elocubrazioni serafiche secondo le quali, seguendo i poemi allora celebri del Lamartine o di Alfredo de Vigny, dipinse col Vidal, col Galimard o col Janmot, gli amori degli angeli; nè che dian gloria alla sua memoria le concezioni terrene, di soggetti voluttuosi, quasi erotici; ma il modo in cui egli trattò i colori è veramente delizioso, e non si potrebbe tacer di chi, sulla sua tavolozza, ritrovava le armonie opaline del Correggio e del Prud'hon. In un periodo in cui la tecnica era un po' trascurata, il Tassaert ci appare come uno dei più delicati e sensibili esecutori. Nè questo fu il solo punto di contatto ch'egli ebbe col Prud'hon, al quale lo accomuna altresì una tragica fine. I suoi ultimi lavori rispecchiano le intime sofferenze; e la *Famiglia disgraziata*, esposta al "Salon" del 1849, inspirata ad un brano delle *Parole di un credente* del Lamennais, annuncia il triste mezzo con cui egli porrà fine ai suoi dolori.

---

80. — Giulio Breton: La benedizione del grano.
(Parigi, Lussemburgo).

Capitolo IV.

LA SCUOLA FRANCESE

TERZO PERIODO: DAL 1848 AL 1870.

La data del 1848 è una data memorabile nella storia dell'arte, non meno che nella storia politica e sociale della nazione francese. I fermenti che la Rivoluzione aveva lasciato nel pensiero delle nuove generazioni, produssero, dopo mezzo secolo di sordo lavorio, un subito slancio di entusiasmo, di solidarietà, di altruismo, di libertà e di fraternità universale. Sembrò veramente che un'êra novella si levasse sul mondo; i cuori si aprirono ad ogni speranza, i sogni più utopisti dei filosofi e dei sociologi parvero realizzarsi, e mutarsi in realtà le più generose chimere.

La Repubblica del 1848 germogliò da una specie di ardente misticismo democratico, che, nonostante l'insuccesso di questo secondo tentativo di liberazione, lasciò nella nazione delle tracce profonde. L'anno rimarrà dunque memorabile nella vita pubblica del paese, a segnar una nuova tappa solenne del cammino verso il progresso, perseguito a traverso i molti ostacoli e ripreso sempre dopo le momentanee cadute. Sarà del resto un anno storico per tutta l'Europa. Un contemporaneo di quelle lotte politiche ed artistiche, Giulio Breton, scrisse: « lo spirito rivoluzionario, che doveva capovolgere l'ordinamento sociale, produsse in pari tempo una trasformazione nelle arti e nella letteratura ».

Gli artisti furono tanto più impressionati e commossi dagli avvenimenti che determinarono la grande crisi nazionale, in quanto che essi associavano le loro aspirazioni politiche agli interessi professionali, e speravano, dopo aver lottato inutilmente per lunghi anni, di liberarsi finalmente dalla tirannia di giurì troppo esclusivi. Molti di essi eran già compenetrati dalle idee sansimoniane e fourieriste, e più o meno legati ai falansterici. Abbiamo già ricordato a questo proposito il Gigoux, lo Chenavard e Raimondo Bonheur; e bisognerebbe accennare a tanti altri ancora, se lo spazio non facesse difetto.

Una grande effervescenza regnava in tutti gli studi di pittura; ed uno dei primi effetti della rivoluzione fu di orientare le simpatie degli artisti verso i soggetti popolari. Il sentimento democratico li portò a studiare l'ambiente dal quale essi stessi, per la maggior parte, erano usciti; ambiente per tanto tempo disconosciuto, a favore di fredde e pallide finzioni. E

il grande risveglio realistico incanalò in un'unica corrente tutte le fonti, isolatamente sgorgate, sia dall'opera del Gros, del Géricault, del Delacroix, del Decamps, sia dal gruppo dei paesaggisti.

Uno dei principî proclamati dai sociologi e dai filosofi, dal Saint-Simon, dal Fourier, da Augusto Comte, o dal Prud'hon, il principio che la Repubblica tentò di consacrare con l'istituzione chimerica e disgraziata degli studi di pittura nazionali, esercitò un certo prestigio sul pensiero artistico. L'idea del lavoro considerato come obbligo sacro di ogni cittadino, divenne una religione. L'arte sacrificò subito a cotesto culto; la pittura e la scoltura si dedicarono a fissare l'espressione dei due diversi tipi di lavoratori: *l'operaio e il contadino*, ed entrambi essi dominarono nell'opera dei due più grandi maestri del tempo: il Millet e il Courbet.

Per ben apprezzare la parte avuta da cotesti due grandi iniziatori e l'importanza dell'opera loro nella storia, bisogna pensare alla fatica durata dalla scuola francese per trovare l'espressione pittorica, atta a rendere l'ambiente popolare; espressione tanto facilmente colta dai maestri olandesi. Un vecchio pregiudizio pesava su quell'arte. Ricordi di manifestazioni teatrali sorgevano nelle imaginazioni di fronte alla parola « pittoresco » cui si dava un senso meschino; attribuendo a tale qualità qualcosa di piccante, d'inatteso, di straordinario, di atto a distrarre o a divertire l'occhio; non già la facoltà di porre in evidenza i caratteri più espressivi delle forme, dal punto di vista dell'arte pittorica. E non riescendo a cogliere la giusta espressione della vita rurale e popolare, i pittori cercarono di risolvere il problema spostandolo verso un ambiente, che offrisse dei soggetti i quali alle realtà unissero l'elemento « pittoresco » nel senso d'allora. Da ciò il gran favore della pittura esotica: esotismo d'Italia, esotismo di Spagna o d'Africa; da ciò anche la continua peregrinazione dei pittori di provincia in provincia, in Alsazia, in Bretagna, e nei Pirenei, alla ricerca di quegli elementi di costume e di ambiente, indispensabili alle abitudini della loro educazione ancora del tutto romantica. Quei romantici infatti, che si consacrarono alla pittura delle realtà esterne, predilessero la natura solitaria; e affascinati dalla sua grandiosità non videro più altro al mondo, non prestarono più ascolto che alle sue armonie eterne. Uomini ed animali furono per loro dei semplici accessori, che servono ad avvivare i quadri di macchiette. I naturalisti si mostrarono meno esclusivi, e introdussero nelle loro vedute di paesaggio, trattandole come elemento importante, le bestie, queste umili collaboratrici dell'uomo; non osando però arrivare fino a lui. Nelle opere del Troyon, dello Jacque, di Rosa Bonheur, la figura umana compare soltanto in relazione agli animali che essa accompagna.

82. — Gian Francesco Millet: Contadino appoggiato sulla zappa.

Il realismo doveva finalmente affrontare il problema dell'*uomo*. Thoré, il critico che

81. — Gian Francesco Millet: L'Angelus.
(Collezione Chauchard).

tenne alta la bandiera dell'arte moderna, ebbe a scrivere: « Una volta si faceva dell'arte per gli Dei e per i principi; è forse venuto il momento di far *dell'arte per l'uomo* ». Così dietro al Decamps, che preludia a questo movimento, i vecchi romantici come il Roqueplan, si uniscono a gli uomini nuovi, ed è un vivace formicolio di pittori di figura e di paesaggio, i quali si sforzano di riprodurre gli spettacoli semplici e comuni della vita d'ogni giorno, fondendo insieme i due generi di pittura.

Il Millet dunque non fu un innovatore quando, nel 1848 presentò al " Salon ,, il *Vagliatore*, primo saggio del suo lungo poema agreste. Già prima di lui altri avevano tentato di esprimere le stesse idee; eppure quando egli parlò parve dicesse parole affatto nuove. Le

83. — Gian Francesco Millet: La bagnante.

opere sue riproducevano così pienamente le preoccupazioni del giorno, che il conservantismo timorato, l'irrequieta pusillanimità del pubblico, credettero scorgervi una manifestazione, e votarono odio implacabile a quell'arte, tutta fatta, secondo loro, di declamazione. Nulla di ciò pertanto era nel pensiero del Millet. Anzi, egli si distingue da coloro che lo precedettero appunto pel fatto che alcuni di essi restarono dei pittoreschi prodotti del romanticismo, altri si accostarono ai soggetti popolari con preoccupazioni democratiche e socialiste, d'ordine politico o filosofico, mentre egli seppe essere puramente e semplicemente l'uomo della sua opera; e riprodusse le plebi rurali senza ombra di protesta o di rivendicazione, solo mosso da una segreta affinità, giacchè egli era stato e si era conservato in fondo al cuore, semplice e schietto come i suoi eroi.

Gian Francesco Millet era infatti contadino, e figlio di contadini; nato il 4 ottobre 1814 a Gruchy (Manche) da una famiglia di coltivatori, era rimasto fra i suoi fino a venti anni, partecipando al comune lavoro. La sua disposizione al disegno s'era manifestata prestissimo; un giorno suo padre ne rimase così sorpreso, che decise di mandare

il giovane a Cherbourg, per farvi degli studî. Era il 1835 e Francesco aveva ventun anni. Restò qualche mese presso un primo maestro, modesto artista di provincia, affatto sconosciuto, il cui nome pare fosse Mouchel, o Moncel o forse di Moncel. Questi non distolse il giovane allievo dalla via spontaneamente trascelta, poichè egli era a sua volta un appassionato amante della natura e delle bestie, e prediligeva i maestri fiamminghi ed olandesi: quali il Rembrandt, il Teniers, il Brouwer e il Breughel. Essendo intanto morto il padre Millet, Francesco ritornò a Gruchy per prendere la direzione della famiglia e dei lavori dei campi. Ma il suo spirito ormai era altrove; e la madre e la nonna sua lo compresero tanto,

84. — Gian Francesco Millet: La primavera.
(Parigi, Louvre).

che esse stesse lo spinsero a partire per Cherbourg, ove ei finì di studiare presso Langlois, antico allievo del David. Là egli compì inoltre la sua istruzione letteraria, cominciata con molta cura dal parroco del villaggio natio. Ottenne la borsa del dipartimento, e nel gennaio 1837 partì finalmente alla volta di Parigi. I primi tempi di quel soggiorno furono però molto dolorosi per l'artista; egli conobbe le angosce della miseria, e ad ogni momento un nuovo lutto lo colpiva facendo il vuoto nella sua famiglia. Dietro consiglio di un amico, si adattò ad eseguir certi quadretti convenzionali, nel gusto del XVIII secolo, molto in favore in quel momento; e facilmente trovava da venderli ad un luigi l'uno. Ritornò poi a Gruchy, e fece un soggiorno a Cherbourg, ove si ammogliò con una sua allieva; matrimonio disgraziato, perchè la donna, malata, morì tre anni dopo. Ritornato a Parigi nel 1842 ne ripartì nel 1844 per Gruchy e Cherbourg. Nel 1845 sposò colei che gli fu compagna devota di tutta la vita, e gli diede nove figlioli. Dopo un breve soggiorno al Havre, andò nuovamente a Parigi e nel 1849, per fuggire il colera e le discordie civili, si rifugiò prov-

85. — Gian Francesco Millet: La pastorella.

visoriamente, a quanto ei credeva, a Barbizon, e vi rimase poi sempre sino alla morte. Espose per la prima volta al " Salon ,, del 1840, un ritratto. Da quel tempo al 1848, anno in cui egli presenterà al pubblico il *Vagliatore*, la maniera del Millet si manifesta sotto due diversi aspetti. Egli preferiva affrontare il pubblico dei " Salons ,, con i soliti soggetti antichi o biblici: nel 1847 espose la *Tentazione di San Girolamo*, ed *Edipo tolto dall'albero*, che lo fecero molto notare dalla critica; nel 1848, la *Cattività Babilonese degli Ebrei* ed il *Vagliatore*. Nelle piccole tele eseguite per la vendita minuta sacrificava invece alle tradizioni mitologiche del XVIII secolo. Subì talora l'influenza del Delacroix e del Decamps, evidente specie nella trattazione dei primi soggetti; tal'altra risentì l'influsso del Diaz, il quale lo incoraggiava con la sua affettuosa ammirazione, a proseguire per quella seconda via, che non era la vera, ma che pur gli aveva già ottenuto dei grandi successi. Un po' prima del 1848 l'amicizia di Carlo Jacque riuscì a contrabilanciare le precedenti influenze, riconducendo il Millet verso concezioni più conformi al suo spirito. Dopo qualche esitazione, visibilissima in certe tele rusticane di realistici soggetti, egli rinunciò decisamente a quella che era stata chiamata la sua « maniera finita »; e a partir dal 1849 si dedicò a riprodurre lo spettacolo grandioso della vita dei campi, ad esaltare i lavori, le lotte, le pene e le rare monotone gioie di quell'essere, al quale egli si sentiva legato da vincoli di fratellanza. Sarebbe difficile trascegliere nell'opera del Millet il capolavoro. Nella immensa produzione di quella sua esistenza tutta consacrata al lavoro non vi è una tela che non abbia valore. Contadini intenti a vagliare, a seminare, ad affastellar fieno, a innestar piante, a raccoglier patate; guardiane d'oche o tosatori di montoni, scannatori di maiali o vignaiuoli in riposo; piccole pastorelle pensose, che lavoran di calza custodendo le pecore; pastori che meditano appoggiati al lungo bastone, in mezzo a gli armenti nella solitudine della landa e nel silenzio della notte; madri pensose, chine sulle culle; massaie diligenti, occupate in domestiche faccende; figure tutte che s'imprimono nella memoria, con la potenza di tipi, e di scene indimenticabili.

86. — Gustavo Courbet: Gli spaccapietre.
(Dresda, Museo).

Le *Spigolatrici* furono legate al Louvre dalla signora Pommery di Reims. Esse apparvero al " Salon ,, del 1857. Nonostante il favore d'anno in anno crescente, che egli trovava presso gli spiriti eletti, il Millet era ancora molto discusso, e la sua posizione economica sempre penosissima. Le *Spigolatrici* ottennero un più largo successo, e gli procurarono, se non altro, una grande soddisfazione morale; quanto al guadagno ricavatone fu appena mediocre. Le acquistò per 2000 lire il signor Binder dell'Isle-Adam.

La critica rimase discorde intorno all'opera; Paolo di St. Victor, che dimostrerà in molte circostanze così poca chiaroveggenza sul conto del Millet, rintracciò bensì l'influenza di Michelangelo in quelle tre figure di donna, ma facendone un torto ed una colpa al pittore. Il Millet era stato vivamente impressionato dalla vigorosa anatomia e dalle austere visioni del grande fiorentino, sino dai tempi in cui aveva cominciato a studiare al Louvre le opere dei maestri sommi; ma la grandezza epica da lui impressa ai suoi personaggi non è fatta d'amplificazione e di magniloquenza; bensì di semplificazione e di convinzione; e nessuno spettacolo potrebbe essere ad un tempo più semplice, più suggestivo, dell'evocazione di quelle tre povere lavoratrici chine verso terra, nella gran luce diffusa del meriggio. Altri critici lodarono invece l'artista, e Maxime Du Camp scrisse di lui, parole che gli toccarono il cuore: « Credo che la rettitudine in pittura sia stata raramente spinta sino a tal punto. I quadri del Millet sono onesti e schietti come il buon pan bigio ».

Fra le opere del maestro la più popolare è l'*Angelus* (n. 81); fors'anche perchè il carattere sentimentale del soggetto contribuì a renderla cara al pubblico. Il Millet aveva sempre cercato di evitare cotesti facili mezzi o mezzucci di successo; ma qui gli piacque di esprimere quella « particolar tinta d'emozione, come scrive Eugenio Marcel, quella specie di istintivo raccoglimento che intenerisce i cuori delle più ruvide creature allorquando, sulla quieta distesa dei campi si diffonde il suono lontano delle campane; di quelle stesse campene che annunciarono il loro ingresso nella società cristiana, celebrarono il loro matrimonio, piansero sulla morte dei loro cari, ed accompagneranno un giorno di mesti rintocchi i loro funerali ». Grazie all'intromissione del negoziante belga, Arturo Stevens, fratello del pittore, l'*Angelus* fu acquistato dal signor von Praet, Ministro del Belgio, e possessore di una collezione celebre. Di poi la bella tela passò nelle mani del signor John Wilson, che la cedette nel 1881 al signor Secrétan. Nel 1889 alla vendita della collezione Secrétan, il deputato Antonino Proust si incaricò di acquistare il quadro, per conto del Museo Nazionale, e lo ebbe aggiudicato al prezzo di 582.650 lire. Ma il governo non ratificò detta compera; e il quadro andò in possesso di un Americano, fu portato in giro per gli Stati Uniti; e finalmente comprato dal signor Chauchard per 800.000 lire.

87. — Gustavo Courbet: Lo studio di pittura.
(Collezione Desfossès).

Il *Contadino appoggiato sulla zappa* (n. 82), fu esposto al "Salon,, del 1863. Già da due anni, e grazie ad un contratto fatto con Arturo Stevens, il Millet era finalmente libero da quelle preoccupazioni finanziarie, che avevano tormentata la sua vita; poteva dunque darsi tutto agli ardimenti del pensiero, e riprodurre quella rude figura di contadino « dalle reni indolenzite. Sin dal mattino ha risuonato pel campo il suo verso ansimante, ed ora egli cerca di raddrizzarsi un momento per tirare il fiato ». L'*Uomo dalla zappa* ha fatto scorrere molto inchiostro. Lo si è giustamente considerato come l'illustrazione delle famose parole del Labruyère: « Si vedono sparsi per la campagna degli ispidi animali, maschi e femmine, neri, lividi e tutti bruciati dal sole . . . ». La battaglia fra i partigiani ed i detrattori

del Millet fu accanita. Quella figura selvaggia e straziante, venne considerata come un manifesto politico e sociale. Il Millet, in una bellissima lettera all'amico Sensier scriveva: « Perchè non ammettere semplicemente che siano idee sorte alla vista di un uomo votato a guadagnarsi il pane col *sudore della fronte?* Non è di mia invenzione, ma trovata da lungo tempo, l'espressione il « grido della terra! ». L'*Uomo dalla zappa* venne pagato 2000 lire.

La *Bagnante* (n. 83), una piccola guardiana d'oche, che allunga il giovane corpo tutto nudo sul bordo del ruscello, e immerge un tallone nell'acqua trasparente, fa un singolare contrasto con l'opera precedente, e dimostra come il maestro fosse sensibile ad ogni forma di bellezza. Il ricordo dei tempi in cui egli dipingeva naiadi e ninfe sembra aver qui guidato il suo pennello. Un'opera ricca di semplice e dolce poesia è la *Pastorella* (n. 85), in

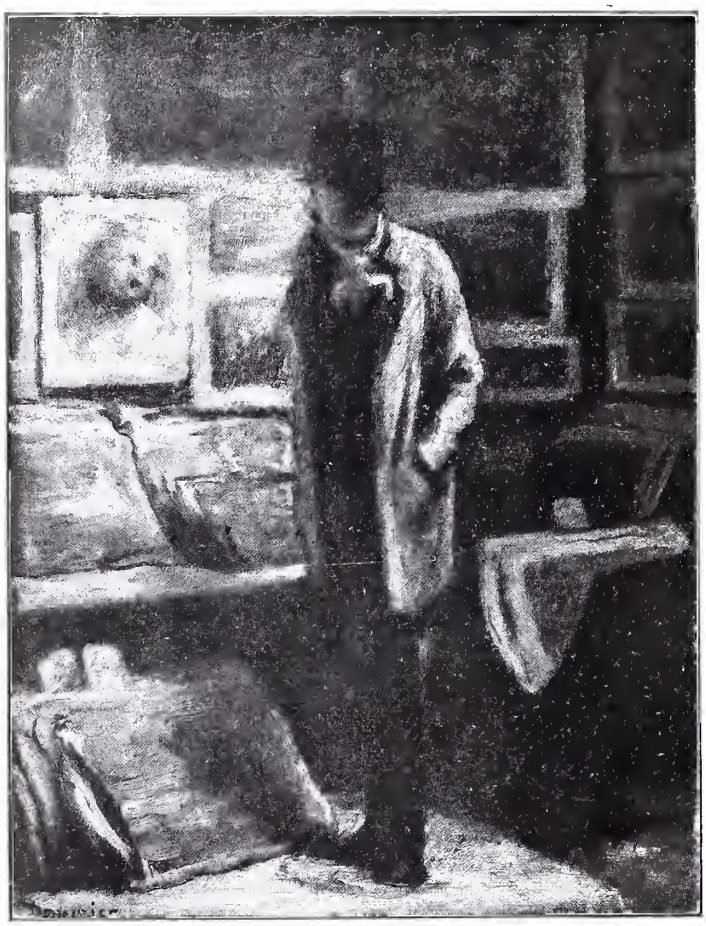
88. — Gustavo Courbet: Il ruscello dell'acqua nera.
(Parigi, Louvre).

cui vediamo una figura di fanciulla levarsi sull'ondeggiar delle pecore strette in branco, nella vasta distesa dalla pianura uniforme. L'*Idillio primaverile*, ora presso il signor Durand-Ruel, era stato ordinato all'autore per decorar una sala da pranzo. Il Millet chiedeva ispirazione per le decorazioni ai grandi italiani che ornarono le mura di Fontainebleau; e in cotesto genere, che pur non gli era familiare, egli conserva una grazia strana, arcaica e come prud'honniana.

Il quadro di paesaggio: la *Primavera* (n. 84), uno degli ultimi lavori del maestro, fa parte di tutta una serie di dipinti eseguiti per il signor Hartmann di Münster, e da questi legati poi al Louvre. È una sinfonia naturalistica d'incomparabile bellezza, riproduce la magnificenza tragica dell'uragano e, insieme, la grazia semplice dei fiorellini, che si schiudono sui bordi del sentiero; considerando quella incantevole scena vien fatto di ricordare le parole del Millet, il quale scriveva: « Taluni mi rimproverano di negare la grazia della campagna. Io trovo in essa assai più che della grazia; vi trovo splendori infiniti; vedo i piccoli fiori di cui il Cristo diceva: « In verità vi dico che lo stesso Salomone in tutta la sua

gloria, non è mai stato vestito come uno di essi »; vedo le aureole dei piccoli ranuncoli, e vedo il sole che di fra le nuvole sfolgora in gloria, là, oltre i campi, sul lontano orizzonte ». Il Millet, già decorato nel 1868, morì il 20 gennaio 1875.

Il gran merito di cotesto maestro di fronte alla posterità, fu di aver saputo essere, senza spirito di protesta o di rivendicazione, ma semplicemente in forza della propria origine e della propria mentalità, la voce viva che proclamò sui campi dell'arte l'esistenza e la poesia di una classe ancora disconosciuta. Un altro celebre pittore del tempo, il Courbet, si impose invece ai suoi contemporanei, e divenne il capo del nuovo movimento, riassumendo nell'opera sua tutte le teorie artistiche, filosofiche, politiche e sociali che correvano per le taverne, e compiacendosi di offendere il sentimento pubblico così da crearsi una special impopolarità, che rese il suo nome famoso, ed estrinsecò il *realismo*; bandì il principio di fare soltanto dell'arte viva, e non rappresentare se non cose vedute davvero, e dichiarò che l'arte sua era un'arte voluta, matematica, fatta di ragionamento e di logica. Fu un fanfarone, ma fu anche, per fortuna, un artista dotato di una prodigiosa efficacia di visione e di tecnica. Il Prud'hon lo prese sul serio e fece di lui il pittore secondo la sua dottrina. Certo è che in un periodo di incertezze, di loschi compromessi fra le antiche formule, egli ricollegò gli sforzi dei suoi predecessori oscuri ed esitanti, e li ricondusse a quelle stesse sane e vigorose tradizioni del passato, da lui ostentatamente combattute. Studioso del Louvre e degli antichi maestri, molto più di quanto avrebbe voluto far credere, copiò fin dal suo arrivo a Parigi Rembrandt e Franz Hals, Van Dyck e Velasquez, ed al Lussemburgo Delacroix e Scnetz. Gustavo Courbet nacque ad Ornans (Doubs) il 10 gennaio 1819, in una famiglia di grossi proprietari, che vivevano con una certa agiatezza in un ambiente di vignaioli. Anch'egli conservò indelebili tracce delle sue origini, che conferirono all'opera sua consistenza e continuità. Dopo aver terminato un corso di studi piuttosto mediocri al Seminario di Besançon, eseguì alcuni lavori nella sua città natia, ed ebbe in compenso molti incoraggiamenti. Partì poi per Parigi, ove A. Hesse lo assistette con buoni consigli; ma lavorò sopratutto da solo, dinanzi alla natura, e studiando i maestri. Dal 1844 al 1848 espose ai "Salons,, vari quadri d'ispirazione incoerente: taluni eran di soggetto realistico, e in questi ei si compiaceva di prender sè stesso a modello; altri eran composizioni romantiche o allegoriche e nebulose; altri ancora eran tali da venir addirittura rifiutati; il che gli fece prender sul serio la sua parte di



89. — Onorato Daumier: Il dilettante.

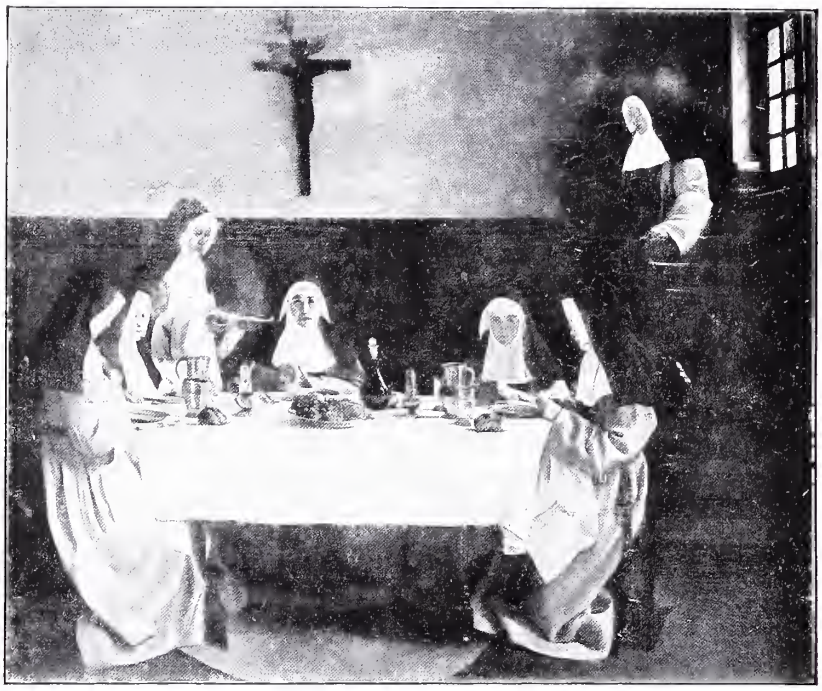
futuro rivoluzionario. Nel 1849, grazie al nuovo Governo ed al giurì eletto dagli artisti, il Courbet potè esporre sette tele, fra le quali figurava il *Dopo pranzo a Ornans* del Museo di Lilla, la prima sua opera degna di nota. Nel 1850, incoraggiato dai successi ottenuti — medaglia e compera da parte dello Stato — si diede risolutamente a trattar delle composizioni che erano dei veri manifesti politico-sociali, raggiungendo la pubblicità, e lo scandalo che se ne riprometteva. Al " Salon ,, dello stesso anno espose infatti otto quadri: paesaggi, ritratti, scene a tesi, fra le quali due molto significative: *Gli spaccapietre* (n. 86) e *L'inumazione di Ornans*. Il primo di questi due lavori, acquistato nel 1904 dal Museo di Dresda per 50.000 lire, alla vendita Binant, vendita alla quale il Louvre si sforzò invano di concorrere, era stato ispirato al Courbet dal caso; da una scena cioè osservata sulla strada del paese

90. — Onorato Daumier: Lo scomparto di terza classe.

natio, indipendentemente da ogni idea di protesta politica. Egli fece posare i due lavoratori: il vecchio, curvo verso il suolo, con la mazza levata pronta a ricadere, ed il ragazzo tutto contorto nello sforzo di reggere il grave peso. Il Courbet era stato colpito soltanto da quel misto di pittoresco e di miseria che la scena offriva. Ma allorquando si sentì accusare di aver voluto fare della politica, egli, con quel suo prodigioso genio da rodomonte, che doveva portargli poi tanta sventura, subito comprese di poter trar vantaggio da tale supposizione e si improvvisò tosto pittore della questione sociale.

L'inumazione d'Ornans non fu un manifesto politico, ma un manifesto artistico. Opera poderosa e magnifica, essa dimostra una indipendenza di visione e una forza di tecnica veramente straordinarie, che stupirono non il pubblico soltanto, ma molti amici del pittore. Paolo Mantz potè dire, a ragione, che quel quadro rappresentava « le colonne d'Ercole del realismo »; non si poteva andare più in là. Dato l'ambiente delle esposizioni, quella maschia pittura, senza restrizioni, nè abbellimenti, che sembrava sottolineare con malizioso piacere le mediocrità grottesche della vita di provincia, doveva apparire tra le altre

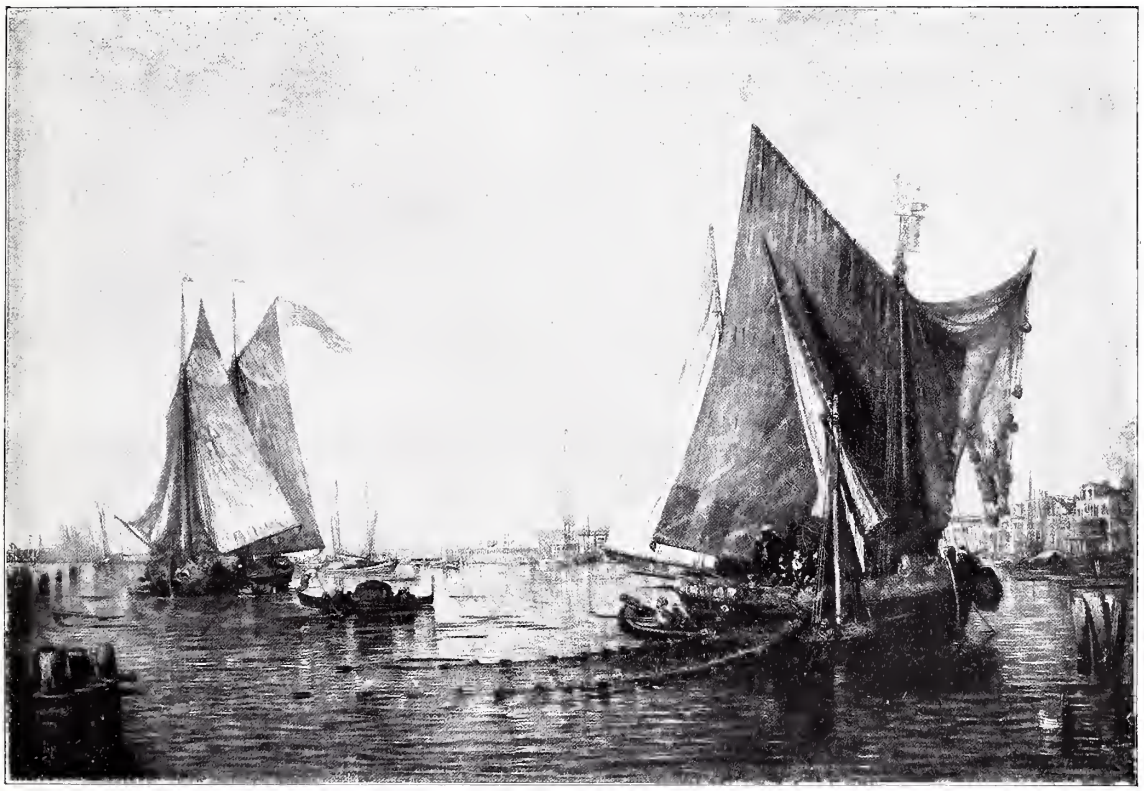
opere una brutale stonatura. Pochi spiriti illuminati potevano comprenderne la portata; il resto del pubblico ne restava necessariamente rivoltato. La composizione è immune da qualsiasi artificio. Intorno ad una fossa ancor aperta, si accalcano il curato del villaggio, i sagrestani, i cantori in tocco e cappa rossa, i becchini, la famiglia e gli amici, una cinquantina di figure cioè, riproducenti al vivo degli abitanti di Ornans. Il funerale non è se non un pretesto a far risaltare le multicolori vesti chiesastiche, sul bel nero degli abiti di lutto, nella cornice di un paesaggio semplice e grandioso. L'accordo, non facile, di questi diversi elementi, è pienamente raggiunto; e l'influenza esercitata dalla bell'opera sulla scuola francese, fu profonda e duratura. I giovani realisti strettisi intorno al maestro, il Fantin, il Legros, il Whistler, attingeranno essa da i loro primi ammaestramenti; e in essa possiamo oggi rintracciar persin le origini di generazioni più recenti, come quelle dei Simon e dei Cottet.



91. — Francesco Bonvin: Il refettorio.
(Parigi, Lussemburgo).

Lo *Studio di pittura* (n. 87) data dal 1855. Il Courbet si affrettò a terminarlo per metterlo all'Esposizione Universale. Egli calcolava di aver impiegato solamente due giorni per ognuno dei trentatre personaggi, che in esso figurano. Lo mandò all'Esposizione con l'*Inumazione d'Ornans*, e con un certo numero d'altre tele. Il giurì accettò queste, e rifiutò i due quadri principali. Allora il Courbet risolse di organizzare una esposizione per proprio conto. Prese in affitto un terreno in via Montaigne, attiguo ai locali dell'Esposizione Universale, e sulla porta del suo padiglione affisse la seguente scritta: *Il Realismo. G. Courbet. Mostra di quaranta quadri della sua opera.* Le discussioni, ampiamente giustificate dalle ostentazioni dell'ultimo lavoro, scoppiarono animatissime. Lo *Studio di pittura* era infatti ciò che l'autore chiamava « un'allegoria vera »; e mirava a determinare una fase di sette anni della sua vita artistica. Rappresenta, senza gran nesso logico a dir vero, l'artista intento a dipingere un paesaggio, e, accanto a lui, una modella nuda che lo guarda; mentre dietro di essi, una trentina di figure stanno a significare: sia gli amici che avevano incoraggiato il Courbet nell'arte: Baudelaire, Bruyas, Champfleury; sia i vari soggetti da lui trattati (un bracconiere riassume in sè i soggetti di caccia, un irlandese impersonifica la miseria) sia le diverse categorie di personaggi che si incontrano nella vita: un ebreo, un vignaiolo, un pagliaccio, un becchino, un pittore, un bambino; finalmente sulla destra sta un gruppo di dilettanti mondani. Il Courbet dimostrò con cotesta sua composizione la povertà della sua filosofia, e insieme la ricchezza e la forza della sua tavolozza. Da ora in poi egli avrà, nelle menti illuminate e di buona fede dei contemporanei, un posto d'onore. Basta leggere il giornale del Delacroix per comprendere l'impressione che sul maestro aveva

fatto lo *Studio*: « io non potevo, egli scrive, strapparmi a quella vista ». La meravigliosa tela che rivela tutta la forza e tutta la delicatezza del temperamento di un artista superiore, appartiene oggi alla vedova Desfossés, la quale la riscattò alla vendita della collezione di suo marito, disputandola al Louvre, che ne aveva rialzato il prezzo fino a sessantamila lire. Il compianto dilettante l'aveva acquistata in una circostanza abbastanza strana. Ad una vendita pubblica, quando la tela non era per anco apprezzata al suo giusto valore, alcuni mercanti l'avevano addocchiata sperando trarne guadagno. Il signor Desfossés assisteva alla vendita col suo amico Lutz, il quale gli suggerì di far del dipinto un bellissimo sipario per il teatro che egli contava mettere nel suo palazzo. Desfossés accolse con favore l'idea geniale, ed acquistò il quadro salvandolo così da sicura distruzione.



92. — Felice Ziem: Veduta di Venezia.
(Parigi, Lussemburgo).

Il nudo della modella nello *Studio* è di una bellezza e di una distinzione, rare a trovarsi nelle opere del grande realista; il quale però trattò altre volte il corpo umano, e felicemente, come ce lo dimostra la tela di *Venere e Psiche*. Seguendo la sua incorreggibile abitudine il Courbet attribuì anche a quest'ultima composizione un significato filosofico e morale; ma se il filosofo era in lui superficiale ed artificiale, il pittore era fortunatamente di costituzione solida, e non si occupava che della realtà delle forme. In *Venere e Psiche* esse sono perfette, e mostrano quella nobile correttezza, che costituisce lo stile. Eseguito nel 1864, ma non in tempo per il "Salon" di Parigi, il quadro fu esposto a Bruxelles.

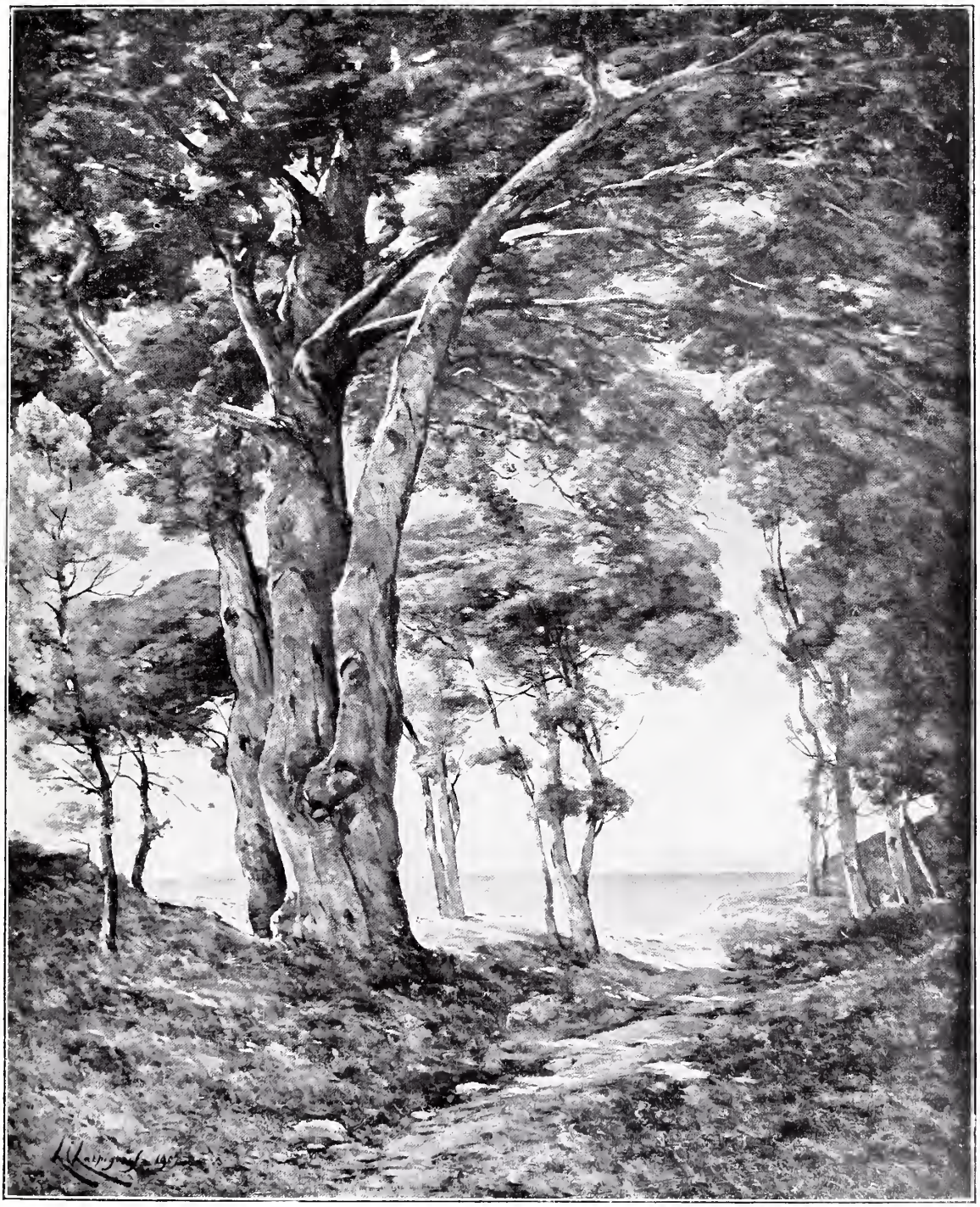
Il valore del Courbet come paesaggista non è mai stato discusso; ed i pusillanimi affettavano di dimostrargli la loro ammirazione in tale genere di pittura, per arrogarsi poi il diritto di condannar severamente il resto dell'opera sua. Anche per questo gli amici rimproverarono il pittore di far delle concessioni al pubblico, giacchè egli, accortosi che le sue fanfaronate erano venute in uggia alla folla, rinunciò per qualche tempo alla figura. Nel paesaggio egli non ricorre alle solite violenze simboliche e propagandiste; ma le sue marine

di Trouville, le sue rive della Loira, ed i suoi dintorni di Ornans, tengono una parte principalissima nella storia del paesaggio. Il Whistler imitò le prime, e gli impressionisti come il Monet, il Cézanne o il Pisarro, si ispirarono per molto tempo alla robusta tecnica degli altri. Il *Ruscello dell'acqua nera* (n. 88), oggi al Louvre, dopo una dimora di circa quindici anni al Lussemburgo, data dal 1865; ed è uno dei suoi paesaggi più umidi e più freschi. Egli fece diverse repliche di questa veduta sempre modificandola. La carriera del Courbet fu verso la fine assai tempestosa. Spinto dalla stolta vanità di rappresentare una parte importante nella vita pubblica, egli si era sempre più fuorviato nella politica. Sotto l'Impero rifiutò la croce della Legion d'onore; dopo gli avvenimenti del 1870 fraternizzò coi caporioni della Comune, e, facendo sempre più rumore degli altri, più degli altri si compromise; venne accusato, sembra ingiustamente, d'aver preso parte alla demolizione della colonna Vendôme, e condannato a sei mesi di prigione nonchè a 500 lire d'ammenda, più il risarcimento delle spese processuali. Più tardi i suoi nemici, accaniti contro di lui, fecero sequestrare tutti i suoi quadri, per pagare la ricostruzione della Colonna. Nel 1873 dovette esulare in Svizzera, e morì il 31 dicembre 1877, alla Tour de Peilz, presso Vevey.

93. — Adolfo Monticelli: Decorazione murale. (Proprietà del signor Durand-Ruel).

Fra il Millet e il Courbet sta un'altra figura d'artista, che, ben lungi d'aver nella storia l'importanza iniziatrice dei due maestri, e il loro valore eccezionale, pure servì a diffondere fra il pubblico la simpatia pei quadri di soggetto campestre, imaginati dal primo con una austerità un poco rebarbativa, presentati dal secondo con troppa intransigenza. Vogliamo alludere a Giulio Breton, nato a Courrières (Pas-de-Calais) il 1.° maggio 1827. Dopo aver studiato nel Belgio, presso il pittore De Vigne, di cui doveva sposare la figlia, andò nel 1847 a Parigi ed entrò nello studio del Drölling.

Il suo primo "Salon„ data dal 1849: e vi fece egli pure il suo ingresso con lavori di soggetto romantico e patetico: *Miseria e disperazione*, e *Il pane*. Ma, nato in un ambiente liberale, si mostrò sensibile alle idee ed agli avvenimenti del 1848, e fu di quelli che il movimento democratico risospinse verso le proprie origini popolari o, per lo meno, semicampestri; nel 1853 dipinse un *Ritorno delle mietitrici* e nel 1855 la *Benedizione del grano* (n. 80), la più sana e la più semplice delle sue opere, acquistata dallo Stato per 5000 lire e posta al Lussemburgo. Giulio Breton consacrò tutto il resto della sua carriera alla glorificazione della vita campagnola, continuando così la tradizione di Leopoldo Robert, per il quale egli professava una ammirazione profonda; ma complicando l'arte di questi con un compromesso nuovo fra il naturalismo e la tradizione, con una preoccupazione del ritmo



94. — Enrico Harpignies: Ricordo d'Antibes.

della linea, delle vibrazioni, delle armonie, di ciò che a lui sembrava costituire lo stile, e che lo trascinava talora all'affettazione poetica, e al manierismo pittorico. Poeta del pennello, fu altresì poeta della penna, e pubblicò romanzi, memorie e volumi di versi molto stimati. Suo fratello Emilio rivelò anch'egli un poetico temperamento di paesista, e sua figlia, la signora Demont-Breton, si conquistò a fianco del marito, il pittore Adriano Demont, una bella popolarità di pittrice. Giulio Breton, le cui opere sono molto apprezzate anche in America, ove raggiungono prezzi altissimi, fu nominato commendatore della Legion d'onore nel 1885, e membro dell'Istituto nel 1886.

La maggior parte dei pittori che preludiarono allo sviluppo artistico della seconda metà del XIX secolo, sono rimasti, per una inesplicabile ingiustizia della sorte, oscuri od incompresi. Il Lussemburgo ha forse avuto troppa fretta di relegarli in provincia. Allorquando il commercio pittorico concentrò tutto l'interesse del pubblico sopra le grandi figure dei più illustri romantici e naturalisti, i più moderni artisti sparvero a poco a poco dalla circolazione; oggi non li vediamo che di tanto in tanto ricomparire in qualche vendita pubblica, e soltanto nei musei dipartimentali si potrebbero studiare artisti come il Jeanron, il Loubon, provenzale che fondò la scuola marsigliese, il Guiguet, il Guillemin, il Lessore, il Verdier, l'Antigna, Ed. Frère, il Fortin, il Garbet, l'Haffner, ecc. Il Lussemburgo salvò dall'oblio qualcuno di questi reietti: ad esempio, i fratelli Armando e Adolfo Leleux, Hédouin, Amand Gautier, Gustavo Colin; e, più importanti, il Cals, il Daumier, il Dehodencq, e il Bonvin, i primi tre dei quali andarono a raggiungere al Museo del Louvre il Servin, che da poco vi era stato ammesso. Questi ultimi nomi hanno una significazione specialissima. Il bravo Adolfo Felice Cals, nato a Parigi il 17 ottobre 1810, e morto il 3 ottobbre 1880, merita tutta la nostra simpatia: fu ottimo uomo, operaio e figlio d'operai, e seppe, dodici o quindici anni prima del Millet e del Courbet, raccontare con la semplicità di un'emozione contenuta, in un'atmosfera piena di tenerezza, le umili gioie e gli austeri doveri della « gente comune », come si diceva ai tempi dello Chardin, di quella *gente comune*, che trenta anni dopo la morte del Cals, doveva far camminare il mondo! Ricordiamo di questo pittore: *Vecchi poveri, Piccoli vagabondi, Povera famiglia che prega, Lettrici, Giovanette che leggono, Giovanette che lavorano, Sollecitudine materna, Giovane madre che allatta il suo bimbo, Educazione materna.* Da lungi egli preannunciò anche il Legros, il Fantin-Latour e il Carrière.

95. — Ernesto Meissonier: I bravi.
(Londra, Collezione Wallace).

Onorato Daumier, nato a Marsiglia il 26 febbraio 1808 e morto a Valmondois l'11 febbraio 1879, ha ora finalmente ripreso il suo legittimo posto in prima fila nella scuola francese. Figlio di un povero vetraio, cominciò coll'essere un birichino di strada, poi commesso di libraio; fece da solo la propria educazione e si guadagnò dapprima la vita come litografo. Le sue caricature sul *Charivari*, nelle quali creò il tipo indimenticabile di Roberto Macaire, lo resero popolare. La sua gloria, in questo genere, è infatti indiscussa; come pittore merita d'essere paragonato al Millet, poichè illustrò il popolino della città, come il maestro aveva celebrato i lavoratori dei campi. Egli fu essenzialmente pittore, grazie alla sua tavolozza calda, ricca, profonda. Il Daumier espose al "Salon" del 1849 una interpretazione della favola di La Fontaine: *Il mugnaio, suo figlio e l'asino*, comprata dal Lussemburgo alla vendita Doria, ed ora passata al Louvre. *Il Dilettante* (n. 89) è un tipo, come se ne vedevano un tempo indugiar per la strada, quando lungo i muri si stendevano delle esposizioni di stampe al vento, e le botteghe offrivano montagne di cartelle, dentro alle quali si potevano sognar dei tesori. *Lo scompartо di terza classe* (n. 90), soggetto che il Daumier riprese varie volte, è una di quelle scene umoristiche di personaggi popolari, nei quali il gran fanciullo artista, osservatore straordinario e benevolo, metteva tutta la sua feroce bonomia.

96. — Ernesto Meissonier: Il fumatore, (Collezione Vasnier).

Francesco Bonvin era di alcuni anni più giovane del Daumier; nacque a Parigi, o come allora si diceva a Vaugirard, il 22 novembre 1817, e morì a Saint-Germain-en-Laye, dove s'era stabilito, il 18 dicembre 1887.

Il Cals e il Daumier avevano trovato dei protettori, l'uno nel conte Doria, l'altro nel Corot, che spinse la sua bontà sino al punto di lasciar dei beni al suo protetto; ma la vita del Bonvin non fu allietata da alcun munifico patrono, e trascorse molto triste; appartenente ad una famiglia, che egli chiamava spiritosamente di cappa e spada, perchè sua madre era sarta, e suo padre guardia campestre, ebbe un'infanzia misera e si formò da solo. Studiò il disegno dapprima in un istituto situato nella via Scuola di medicina, istituto che doveva più tardi formare una così bella generazione d'artisti; e prese lezione dal Granet, per cui professava grande venerazione. Nello stesso tempo provvedeva a guadagnarsi la vita lavorando in una stamperia, ove restò per undici anni. In seguito accettò un posto d'ispettore al mercato di bestiame di Poissy. Per lungo tempo dunque non gli fu dato dipingere che al mattino di buon'ora, o alla sera alla luce della lampada; e infatti con effetti di luce artificiale egli incominciò a farsi conoscere. Espose per la prima volta all'Odeon, in una mostra organizzata dal Bocage; indi al "Salon" del 1847; ben presto fu noto nel mondo degli artisti e dei conoscitori d'arte; ma nè costoro, nè le pubbliche

GIAN FRANCESCO MILLET.
LE SPIGOLATRICI. (Parigi, Louvre).

97. — Ernesto Meissonier: 1814.
(Collezione Chauchard).

amministrazioni, coprirono d'oro le sue tele riproducenti scuole, ospedali o conventi; e il *Refettorio* (n. 91) ad esempio, fu accettato al Lussemburgo soltanto alla vigilia della morte del suo autore. Di cotesto quadro, già esposto al "Salon,, del 1873, il Saint-Victor scriveva: « La piccola tela produce un'impressione solenne, come una cena di Emmaus: Gesù è veramente là, invisibile dietro quelle umili donne, piene di fede nella sua presenza ». Prima di morire il povero artista divenne cieco; e la morte lo colpì mentre i colleghi, mossi a pietà della sua triste condizione, avevano organizzato una vendita per venirgli in aiuto. Il Bonvin influì in qualche modo sul movimento realistico, benchè protestasse energicamente di non essere aggregato alla scuola che ne risultò. Condusse pel primo il Courbet

98. — Ferdinando Boissard de Boisdenier: Un episodio della ritirata di Russia. (Rouen, Museo).

al Louvre; e il Legros, il Fantin, il Ribot e il Whistler furono messi da lui in relazione col maestro d'Ornans.

Alfredo Dehodencq appartiene egli pure, come il Bonvin, a quella schiera di veristi che, ardentemente invaghiti della grandiosità e delle bellezze della vita, non si contentarono di tradurre letteralmente la realtà, ma estrinsecarono tutta la poesia che da essa emana. Nato a Parigi il 23 aprile 1822, morì nella stessa città il 7 gennaio 1882. Era figlio di un ex ufficiale, ritiratosi dall'esercito per mettersi negli affari, e morto in ancor giovane età. Finiti i suoi studi, Alfredo ottenne dalla madre di seguire la vocazione, che lo trascinava verso la pittura; e nel 1839 entrò nello studio di Leone Cogniet. Espose la prima volta nel 1844, e nel 1846 ottenne una medaglia. Nel 1848 prese parte alle giornate di giugno, e ferito al gomito, dovette andare nei Pirenei per rimettersi. Di là passò in Spagna; più tardi al Marocco. In quei due paesi eseguì dei quadri che lo mettono fra i più forti orientalisti, fra i coloristi più suggestivi. Il Lussemburgo ebbe per qualche tempo la *Corsa dei tori*, oggi al Museo di Pau; la *Festa ebrea al Marocco*, che figurò al "Salon,, del 1870, appartiene ora al Museo di Poitiers; il colore, l'accento, e direi quasi l'odore singolare di

quei paesi lontani, sono resi in cotesta scena con una efficacia non ancor raggiunta nemmeno da grandi maestri quale il Delacroix. La *Festa ebrea* fruttò al suo autore una decorazione. Come orientalista dunque il Dehodencq rappresenta il realismo, ma un realismo significativo: una via di mezzo, per così dire, fra l'arte del Delacroix e quella del Courbet.

Leone Belly si accosta piuttosto ai naturalisti; si schierò infatti fra i discepoli del Troyon. Egli nacque a Saint-Omer il 23 marzo 1827; suo padre, ufficiale d'artiglieria, morì giovane ancora, ed il fanciullo fu educato dalla madre, donna di alto spirito e di grande coltura, e miniaturista abbastanza abile. Terminati gli studi alla Scuola politecnica il giovane assecondò il desiderio di sua madre e si dedicò alla pittura. L'Oriente esercitava sulla sua fantasia una viva seduzione; e in compagnia del signor di Saulcy e di Edoardo Delessert egli partì per la Siria, visitò il Libano e la Palestina, e nel 1853 espose i suoi primi lavori: *Dintorni di Naplouse* e *Veduta di Beyrouth*, che furono molto notati. Ritornò poi in Oriente, e questa volta nell'Egitto, e, a cominciar dal 1857, eseguì delle vedute delle rive del Nilo, che gli valsero un posto eminente nella scuola. I *Pellegrini in cammino per la Mecca*, esposti nel 1861 insieme a parecchi altri quadri, finirono di stabilire la sua fama; la bellissima tela figurò a lungo al Lussemburgo, prima di passare al Louvre. Tutti ricordano lo spettacolo impressionante di quella carovana che si avanza di fronte, triste, assonnata, silenziosa, composta di pellegrini snervati dal caldo e inebetiti dalla febbre, curvi sulle alte bestie gibbose. È qualcosa di grandioso e malinconico insieme. Il Belly, ritornato in Francia nel 1872, ammalò gravemente e fu obbligato in letto per due anni. Dopo d'allora non trattò più se non raramente i soggetti orientali, e lavorò a Fontainebleau e in Sologna, ove aveva una proprietà. Ma egli resterà specialmente famoso come orientalista: fu tra i primi che abbiano analizzato con sagacia e reso con evidenza gli effetti straordinari prodotti dalla diffusione della luce nelle regioni in cui essa si spande con intensità prodigiosa; fu un precursore di quegli artisti, che quanto prima cominceranno a preoccuparsi dei grandi problemi pittorici della luce e dell'aria circostante. Il Belly morì a Parigi il 1878.

L'orientalismo era in quel tempo più che mai fiorente, e il prestigio del Delacroix nella pienezza della sua forza; gli artisti andavano sotto cieli lontani, in paesi più nuovi, più ricchi di spunti pittoreschi, a ricercar quegli elementi di realtà e di bellezza, che le generazioni precedenti eran venute a trovare in Italia. Uno dei più gustosi coloristi del gruppo orientalista fu Felice Ziem, che, nato a Beaune il 25 febbraio 1821, onora con la sua vegeta vecchiezza i pittori francesi di cui è eggi vice-decano. Appassionato fin da giovinetto per la pittura, dovette, per soddisfare alle esigenze del padre, accontentarsi di una carriera affine; e studiò architettura. Nel 1839 ottenne i tre premi della Scuola di Digione, nonchè la borsa di studio a Parigi. Ma la condotta da lui tenuta verso le autorità, gli fece perdere il diritto a fruire di quest'ultima; lasciata allora la casa paterna, egli decise di andarsene a Roma guadagnandosi la vita, strada facendo, col suo lavoro. Dopo qualche mese di soggiorno a Marsiglia andò a Nizza, ove ebbe la fortuna di imbattersi nel Duca di Devonshire, che s'interessò ai suoi acquerelli, e si costituì suo protettore. Assicuratosi così l'avvenire partì per Roma, Napoli, Venezia; e là, nella città della laguna, ebbe la prima misura delle proprie forze. Si spinse poi sino a Costantinopoli; e ritornò più volte in oriente, ma più spesso ancora a Venezia, che egli fece sua con profondo amore. La grande *Veduta di Venezia* (n. 92), esposta al " Salon „ del 1852, è forse il suo capolavoro, e certamente una delle più meravigliose tele della scuola contemporanea. Lo Ziem ottenne con quell'opera una prima medaglia. Egli è ufficiale della Legion d'onore sin dal 1878.

Adolfo Monticelli, marsigliese, nato il 24 ottobre 1824 e morto nella sua città natale il 29 giugno 1886, può andar a sua volta annoverato fra i pittori di cotesta scuola. Al pari dello Ziem egli amò lo scintillìo dei colori; ma per la tecnica e l'ispirazione si accostò agli ultimi romantici, il Diaz, e l'Isabey, e per un certo suo romanzesco amore delle fantasticherie decameroniane, delle feste galanti, delle corti d'amore, della vita nei castelli, par riattaccarsi allo stesso Watteau. Da tal maestro infatti, più che da qualsiasi altro, ei rimase impressionato al suo primo viaggio a Parigi, ove andò, compiuti appena i suoi

studi di Marsiglia, fatti sotto la direzione del Loubon. Dopo il Watteau lo attirò il Delacroix, e in seguito Rembrandt e i Veneziani. A Parigi si pose subito a lavorare; e benchè non esponesse al " Salon ,, pure fu ben presto conosciuto e apprezzato da molti artisti; sicchè la sua fama si diffuse per modo, che l'Imperatrice gli ordinò quattro pannelli decorativi. Uno di questi, e ne diamo qui la riproduzione (n. 93), appartiene al signor Durand-Ruel. È di quelle scene d'eleganza femminile, senza un soggetto determinato; e non offre ancora la misteriosa seduzione, lo scintillìo nelle profondità dell'ombra, l'orchestrazione sapiente dei colori, in apparenza confusi, eppur voluttuosamente armonici, che segnarono il periodo dal 1870 al 1876, dopo cioè, il ritorno in patria del pittore. Negli ultimi anni il genio del Monticelli si squilibrò, in seguito ad una alterazione delle sue condizioni fisiche e nervose. Continuò bensì a dipingere: ma cotesta sua ultima maniera diede occasione alle più odiose falsificazioni.

Se lo Ziem è il vice decano, Enrico Harpignies è propriamente il decano della Scuola francese. Nato il 28 luglio 1819 a Valenciennes, fu allievo di Achard, per il quale professa tuttora un sentimento di devota riconoscenza; si riattaccò però ai classicisti, e, pur conservando una certa libertà personale, seguì la via tracciata dal Corot. Egli era figlio di un forte produttore di zuccheri, il quale avrebbe voluto far di lui un ingegnere; di fronte però alla decisa vocazione del giovane, il padre si rassegnò a rinunciare ai propri piani. Enrico fu mandato a Parigi e, quasi subito, partì per Roma. Come già il Corot, che, specialmente nella sua prima maniera, egli imitò molto da presso, così l'Harpignies ricevette dall'Italia la sua impronta definitiva. Espose per la prima volta nel 1853, ma soltanto nel 1861 il suo nome si distinse col *Limitare del bosco sulle rive dell'Allier*. Nel 1866, nel 1868, e nel 1869 meritò la medaglia. Decorato nel 1875, ricevette nel 1883 il nastrino d'ufficiale, e nel 1901 la cravatta di commendatore. È uno dei pochi paesaggisti che abbiano ottenuta la medaglia d'onore. Dipinse in Italia, sulla Costa Azzurra, ove ebbe vita il suo *Ricordo d'Antibes* (n. 94); in Fiandra, in Alvernia, sulle rive della Loira, a Parigi, e sopratutto nell'Yonne ove, da oltre venticinque anni, egli passa l'estate. Non meno che come pittore, l'Harpignies è celebre come acquarellista. Ha una maniera larga, decorativa, e ama riprodurre le forme frastagliate degli alberi sullo sfondo del gran cielo luminoso. Col passar degli anni la sua esecuzione s'è fatta sempre più morbida e accurata. Al pari del vecchio pittore giapponese Hock'sai, egli dà ai giovani una lezione preziosa, poichè, quasi novantenne, lavora ancora al proprio perfezionamento.

99. — Leone Gérôme: Giovanetti greci che aizzano i galli al combattimento. (Parigi, Lussemburgo).

La reazione verista o naturalista, come scriveva il Laviron, reazione che il critico battagliero annunciava già nel 1833, prese quasi subito dopo una forma impensata, accanto al regolare sviluppo artistico, che siam andati studiando nelle persone dei suoi principali rappresentanti. È questa una nuova prova dell'influenza che una personalità forte ed origi-

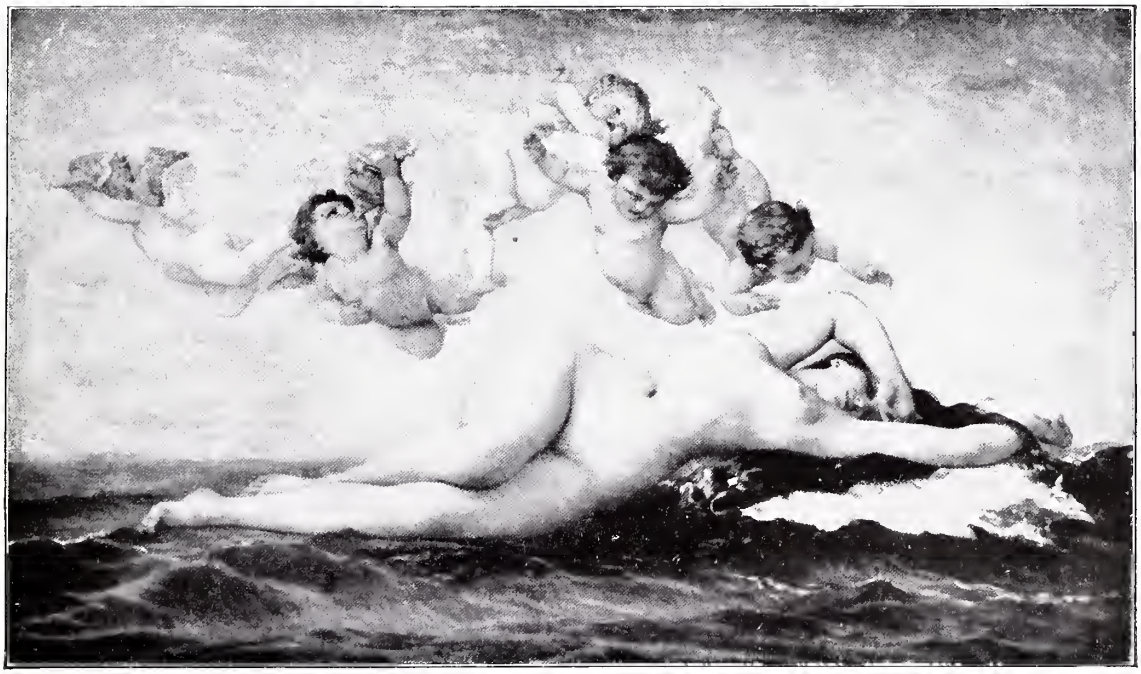
nale può esercitare, anche da sola, sui destini dell'arte. L'individualità eccezionale, che sembra contraddire all'epoca nella quale essa sorse, è quella di Ernesto Meissonier.

Cotesto pittore che conobbe, durante la sua gloriosa carriera, tutti i successi e tutti gli onori, avrà una parte importantissima nella storia dell'arte della seconda metà dell'ottocento, ma la sua influenza, di carattere verista e documentario, agirà con elementi affatto diversi da quelli largamente usati dal Millet e dal Courbet. Smarritosi nell'ambiente romantico, il Meissonier si sentì ben presto in aperto contrasto con i suoi colleghi, per l'orrore ch'egli aveva dell'approssimativo, dell'inesatto, dello « chic », di cui si contentavano quelle imaginazioni appassionate, facili alle subite improvvisazioni. E non è già che egli protestasse di proposito deliberato; ma, dotato di un organo visuale meraviglioso, vedeva tutto, sentiva il bisogno di veder tutto: e tale chiaroveggenza fisica era in lui completata da una probità rigida e scrupolosa, altrettanto avida di tutto conoscere, per non lasciar nulla nell'indeterminatezza o nel dubbio. Egli non ebbe assolutamente il senso del mistero; e quella sua ardente sete di verità, quel suo genio fatto di onestà, di sapere, di volontà e di riflessione, diede un impulso salutare a certe manifestazioni pittoriche, che ne furono come vivificate: così la pittura storica abbandonò le mascherate teatrali e le parate militari, per basarsi sullo studio dei documenti, dei monumenti e della vita; e la pittura di genere, lasciando da parte gli sciocchi soggetti sentimentali, e i sottintesi da operetta, si nobilitò trattando scenette gustose con un fine senso d'osservazione.

Gian Luigi Ernesto Meissonier nacque a Lione il 21 febbraio 1815, e morì nella sua proprietà di Poissy il 31 gennaio 1891. Era figlio di un commissionario in derrate coloniali, che aveva aperto a Parigi, nel quartiere del Marais, una bottega di spezierie e di droghe. Il futuro artista crebbe là dentro, e dopo infinite peripezie scolastiche, vestì il camiciotto di garzone droghiere. La madre era morta giovane; il padre, tutto preso dagli affari, si occupava molto distrattamente della sua educazione. Fra l'altro egli fu anche mandato a Grenoble, e messo in pensione presso un professore, che diventò poi decano della Facoltà; colà egli dipinse due ritratti, di cui uno, quello del *Signor Ferriot*, è al Museo di Rouen, e l'altro, raffigurante la *Signora Ferriot*, fu acquistato nel 1893 dal Lussemburgo, e di poi passato al Louvre. Quest'ultimo lavoro, notevole per l'espressione e per il modellato, semplice, accurato, fu eseguito dal Meissonier in occasione di un suo successivo soggiorno a Grenoble, nel 1834. L'artista contava allora soltanto dieciannove anni. Tutte le sue future qualità già si rivelano nell'opera giovanile ed unite ad un fare largo ch'egli non ha poi conservato. Il Meissonier aveva imparato a disegnare di nascosto dal padre, la sera, dopo aver passata la giornata ad involtare vermicelli e candele. Finalmente, ottenuta una pensione di quindici lire al mese, prese qualche lezione da un oscuro litografo, che si chiamava Giuliano Pottier, e, per mezzo di Tony Johannot, si mise in relazione con l'editore Curmer, per il quale illustrò un'edizione di *Paolo e Virginia* e un'altra della *Capanna indiana*, con delle minuscole, deliziose vignette, che in breve tempo lo resero noto. Nel 1834 si arrischiò ad esporre al " Salon ,, un quadretto: i *Borghesi fiamminghi*, felice imitazione di antichi maestri, che ora trovasi nella Collezione Wallace, a Londra. È davvero un gran peccato che il Meissonier non adoperasse più spesso le sue doti straordinarie a riprodurre le realtà contemporanee, e che, ligio alla moda allora imperante, così da consacrarla e perpetuarla con la stessa opera sua, egli attendesse sopratutto nei suoi quadri a camuffare il passato. Riprodusse infatti i vieti temi: il corpo di guardia, i fumatori, i bevitori, che i romantici avevano imitato dai piccoli pittori fiamminghi e olandesi; oppur delle scene del tempo di Luigi XV, e dei secoli XVI e XVII, coi moschettieri, alabardieri, cavalleggeri, spadaccini, e bravi. La *Barricata*, riproduzione di uno spettacolo a cui il Meissonier aveva davvero assistito, ci mostra di che cosa egli sarebbe stato capace trattando l'arte modernamente. Era stato capitano della guardia nazionale durante le giornate di Giugno, ed una sera gli si era offerto quella scena di rovina e di sangue, nella via della Mortellerie, ora scomparsa. Il Delacroix rimase tanto colpito da quella tela, che l'autore gli fece dono dell'acquerello preso dal vero. *I Bravi* (n. 95) fanno parte della collezione Wallace. Il piccolo

dramma interessa per l'espressione intensa dei due sinistri figuri, che ne sono gli unici attori. Sobrio di tonalità, tutto condotto in un'armonia di bruni, di blu, e di rossi, il dipinto appartiene al periodo in cui il Meissonier era in tutta la pienezza dei suoi mezzi, e non aveva ancor cominciato ad esagerar la minuzia della sua fattura, nel modo che gli verrà più tardi rimproverato. Egli era all'alba della sua celebrità; e già decorato sino dal 1846: due anni dopo l'Imperatore gli commetterà la *Rissa*, per offrirla in dono alla regina Vittoria. *I Bravi*, esposti al "Salon" del 1853, furono acquistati dal negoziante Arturo Stevens per 8000 lire, e rivenduti per 28.000 al marchese di Hertford.

Il fumatore (n. 96), qui riprodotto, sta per entrare alla sua volta a far parte di una collezione pubblica, grazie alla generosità del signor Vasnier verso la città di Reims. Fu esposto nel 1900 all'Esposizione; ed è uno di quei tipi di fumatori o di lettori solitarî, cari al Meissonier il quale seppe, colla sua penetrazione di osservatore, esprimerne il carat-



100. — Alessandro Cabanel: La nascita di Venere.
(Parigi, Lussemburgo).

tere e direi anche la vita. Il « fumatore grigio » (abbiamo anche il « fumatore nero » e il « fumatore rosso ») data dal 1857. Appartengono tutti alla serie di quelle scene settecentesche, che il pittore aveva incominciato a studiare illustrando la *Capanna indiana*. Il *Vino paesano*, deriva dalla stessa ispirazione, ma è una scena vivacissima, resa con tanta naturalezza e verità, che sembra udire il buon curato ghiottone tesser l'elogio del vino paesano a cui egli fa onore. Il quadro è dell'anno 1860; anno importante nella carriera del Meissonier. La campagna d'Italia aveva suggerito al suo pennello dei soggetti militari; dopo di aver seguìto personalmente le operazioni guerresche, egli immortalò le sue impressioni nella mirabile tela intitolata *Solferino*. Poi la tragica figura di Napoleone incominciò a impadronirsi della sua fantasia; e il culto fervente da lui sempre professato per quel grande gli si mutò in cuore in una specie di fanatismo. Ne sognava la notte; ricercava tutte le notizie, tutti i documenti, che valevano ad illustrar la vita, le abitudini, le manie del suo idolo. Alla coscienza ed alla riflessione proprie del suo genio, seppe unire pazienza e sagacia affine di rievocare i fatti più salienti dell'epopea imperiale; e imaginò una serie di cinque grandi tele, due delle quali soltanto, furono condotte a termine: 1796, *Il mattino di Castiglione;* e 1807, *Friedland;* il 1810, (Erfurt) 1814, e 1815, non videro mai la luce. Il *1814* (n. 97)

« non è già la ritirata di Russia, ma la campagna di Francia, diceva il Meissonier. I visi abbattuti, irritati, esprimono lo scoramento, la prostrazione, forse il tradimento; Napoleone procede lentamente, col corpo curvo ma lo sguardo fisso dinanzi a sè; a tutto vi sarà ancora rimedio se coloro che lo seguono divideranno la sua fede ». Cotesto capolavoro di storia e di psicologia cominciato nel 1860, fu terminato soltanto nel 1864, causa gli innumerevoli studi che intorno ad esso fece l'autore, prima di ultimarlo. Appartiene ora alla collezione del signor Chauchard.

La dolorosa odissea della ritirata di Russia, che aveva suggerito anche al Charlet un quadro commovente, diede ad un discepolo del Gros, fino al 1900 poco conosciuto, l'idea di una scena tragica al pari di un incubo, e che valse al suo autore, trentaquattro anni dopo la morte, la celebrità. Intendiamo parlare dell'*Episodio della ritirata di Russia* (n. 98), del Museo di Rouen, eseguita nel 1835 da Ferdinando Boissard de Boisdenier, che era nato a Châteauroux, il 4 marzo 1813, e morì a Parigi nel dicembre del 1866; cotesto spirito meravigliosamente versatile di pittore, scrittore e musicista, si sciupò purtroppo in un dissolvente dilettantismo.

Contemporaneo del Meissonier fu un altro verista a lui affine, il quale insieme a lui godette il favore del pubblico, ed ebbe una carriera del pari felice ed onorata. Fu questi Leone Gérôme, nato a Vesoul, il 21 marzo 1824, da una modesta famiglia di orefici. Seguì gli studi classici, e, terminati che li ebbe, si recò a Parigi ove entrò alla Scuola di Belle Arti, nello studio del Delaroche. Fallitogli il concorso di Roma, pensò di presentarsi coraggiosamente al " Salon ,, del 1847 coi suoi *Giovinetti greci che aizzano i galli al combattimento* (n. 99). L'amore per l'antichità era in piena rinascenza, grazie ai recenti scavi di Pompei; abbiamo già avuto occasione di notarlo a proposito del Chassériau, del Couture e del Gleyre. Gérôme seppe approfittar della nuova tendenza, e divenne il duce di quel piccolo gruppo di artisti, che si chiamarono *neo-greci*, e fra i quali primeggiarono anche l'Hamon e il Picou. Il quadro del 1847 fece grande impressione e suscitò anche singolari profezie. I critici avanzati credettero di vedere nel Gérôme, il novatore ardentemente atteso; egli non doveva invece che riprendere la tradizione classica, e dirigerla con l'energia che tutti sanno. L'opera sua comprende anche delle sculture, ed è svariatissima. Dal 1847 al 1857 l'arte del Gérôme si conserva piuttosto classica, pur mostrando nel colore e nella composizione, nella documentazione, e nell'osservazione realistica del modello vivo, quel carattere di rinnovamento pittorico, che valeva ad armonizzare gustosamente gli antichi soggetti, con la nostra umanità moderna. In seguito egli trattò la storia moderna dal punto di vista aneddotico; e i soggetti di genere; e da ultimo quello stesso bisogno di verità, che lo aveva condotto verso l'archeologia, lo portò ad occuparsi di etnografia. Viaggiò in Oriente e di là riportò vigorosi studii e numerose opere rimaste celebri. Il *Prigioniero* del Museo di Nantes (" Salon ,, del 1863) è l'estrinsecazione più perfetta dell'arte di cotesto pittore, arte esatta, ponderata, documentaria, eppur nervosa e intensa. Il Gérôme morì a Parigi il 10 febbraio 1904 nella pienezza delle sue facoltà e delle sue attività, dopo un'esistenza gloriosa, mirabilmente spesa.

La lunga carriera di Giuseppe Nicola Roberto Fleury detto Roberto Fleury, si prolunga durante quasi tutto il secolo. Nato a Colonia da parenti francesi, l'8 agosto 1797, morì a Parigi il 3 maggio 1890. La sua fama raggiunse il massimo splendore nella seconda metà dell'ottocento. Il *Congresso di Poissy*, esposto al " Salon ,, del 1840, e ora al Louvre, è l'esemplare migliore di quella maniera che tendeva a risuscitare il passato con un acuto senso d'osservazione; e con una specie di esaltazione pensosa, che prestò a tal genere pittorico, fiaccato dall'eclettismo opportunista del Delaroche, una nobiltà nuova.

Accanto al Gérôme, ma inclinanti verso l'accademismo, stanno due artisti che godettero in vita di un'altissima e mondiale considerazione, giustificata da opere abili e sapienti. Si chiamarono Cabanel, e Bouguereau, e rappresentano insieme al Gérôme le figure più eminenti del movimento classico e tradizionale.

Cabanel nacque a Montpellier il 28 novembre 1824 e morì a Parigi il 23 gen-

101. — Guglielmo Bouguereau: L'apoteosi del martirio.
(Parigi, Lussemburgo).

naio 1889. Ebbe una carriera fortunata e felice: ricevette ogni sorta di onorificenze e fu non meno stimato come maestro che come pittore. Eseguì delle decorazioni, fra cui specialmente degne di nota quelle nel Municipio di Parigi; fece molti ritratti fra cui ricorderemo la squisita figura aristocratica della duchessa di Vallombrosa, e le semplici e grandi effigi del fondatore e della fondatrice delle piccole suore dei poveri; trattò inoltre dei soggetti storici con un senso di drammaticità piuttosto teatrale. *La nascita di Venere* (n. 100) ora al Lussemburgo, e che nel 1863 rivaleggiò trionfalmente con la *Perla* del Baudry, è, nonostante il folleggiar puerile degli amorini, una tela pregevolissima; in un tempo in cui il nudo era in gran favore, pochi altri pittori seppero dare alle loro creazioni la grazia flessuosa di cotesto bel corpo femminile.

Guglielmo Bouguereau, nato alla Rochelle il 30 novembre 1825, e morto a Parigi il 20 agosto 1905, fu un compagno del Cabanel nello studio Picot; ne fu altresì l'emulo, e al par di lui ebbe una vita felice, prospera e piena di onori. Arrivato a Parigi nel 1846, ottenne il premio di Roma nel 1850. *L'apoteosi del martirio* (n. 101) rappresenta una accolta di cristiani, che trasportano nelle catacombe il corpo di Santa Cecilia, ed è uno dei migliori lavori del Bouguereau, condotto secondo la tradizione di Ippolito Flandrin, ma forse con un più robusto accento di verità. Cotesto quadro, che ora trovasi al Lussemburgo, fu eseguito a Roma. Più tardi il Bouguereau modificò la sua maniera, e divenne celebre nei due emisferi per delle graziose composizioni ammanierate, dalla pennellata uguale e facile.

102. — Gian Giacomo Henner: La naiade.
(Parigi, Lussemburgo).

Capitolo V.

LA SCUOLA FRANCESE

TERZO PERIODO: DAL 1848 AL 1870 (*continuazione*).

Il governo imperiale, succeduto in modo sì improvviso alla seconda repubblica, procurò a modo suo di incoraggiare le arti; distribuì decorazioni, istituì un premio di 100.000 lire; ma riuscì a favorire quasi esclusivamente la fioritura di una speciale arte aulica, od ufficiale, di cui siamo andati già precedentemente additando i più illustri rappresentanti. L'amministrazione delle Belle Arti ha però al suo attivo parecchie misure molto liberali; per esempio, nel 1863, l'iniziativa della famosa Esposizione dei rifiutati, resa necessaria dalle intransingenze del Giurì; e, l'anno dopo, la riorganizzazione dell'insegnamento, alla Scuola di Belle Arti. Istituì inoltre le Esposizioni decennali, sorta di rivista che servì d'utile ammaestramento e sembrò segnare le varie tappe del progresso artistico. La prima esposizione, nel 1855, mettendo fuori concorso i due illustri avversari, che occupavano in arte i due poli opposti, e consacrando i gran paesaggisti, romantici e naturalisti, esercitò sugli spiriti una profonda influenza. D'altronde, nel 1848 oramai, l'impulso era stato dato; e nella confusione generale, mentre ancora si urtano, si incrociano, si alternano o si fondono le antiche formule, e si moltiplicano le abili transazioni ed i loschi compromessi, vediamo già delinearsi nella scuola due gruppi che, acquistando poi a poco a poco una importanza sempre maggiore, occuperanno durante l'ultimo periodo un posto eccezionale; e risponderanno alle più alte idealità dell'elevato spirito del tempo.

Un pari amore per la verità e per la bellezza li avvicina fin quasi al punto di abbatter fra essi le barriere di confine; e con lo stesso appassionato spirito di osservazione essi

si diedero a contemplar la natura, a studiar i maestri, sconfessando le tradizioni di seconda mano, nelle quali la scuola si imbastardisce, e preoccupandosi di salvare con una tecnica forte e sapiente la pittura contemporanea dalla general degenerazione. Nella verità gli artisti del primo gruppo cercarono anzitutto i caratteri essenziali della bellezza umana, riprendendo così il gran sogno antropomorfico dell'Ingres e del Delacroix, giunti allora all'apogeo della gloria, con le loro mostre all'Esposizione Universale. Inoltre, continuando il felice compromesso del Chassériau, loro precursore riconosciuto, essi attesero specialmente a riprodurre le idee generali, le concezioni eroiche; e troviamo fra essi i più illustri decoratori del tempo. Cotesto fu il gruppo dei grandi sognatori, dei più fervidi idealisti, che

103. — Ernesto Hébert: La malaria.
(Parigi, Lussemburgo).

ebbero a maestri preferiti, il fatto è degno di nota, gli alteri fiorentini del quattrocento, e quei primi veneziani, così originali e ricchi di colore, il Carpaccio, ad esempio, o il fiero Mantegna.

L'altro gruppo si intitolava orgogliosamente dei *Veristi*; e infatti, gli artisti appartenenti ad esso camminaron nel solco tracciato dal Courbet; affermando alla lor volta che ufficio dell'arte è di dare la più alta espressione della vita contemporanea; di suscitare dalle realtà familiari, bellezze sconosciute e caratteri fortemente espressivi. I maestri prediletti di costoro furono, oltre ai veneziani, innamorati delle bellezze esterne, gli spagnoli e gli olandesi che con tanto fervore inneggiarono alla vita.

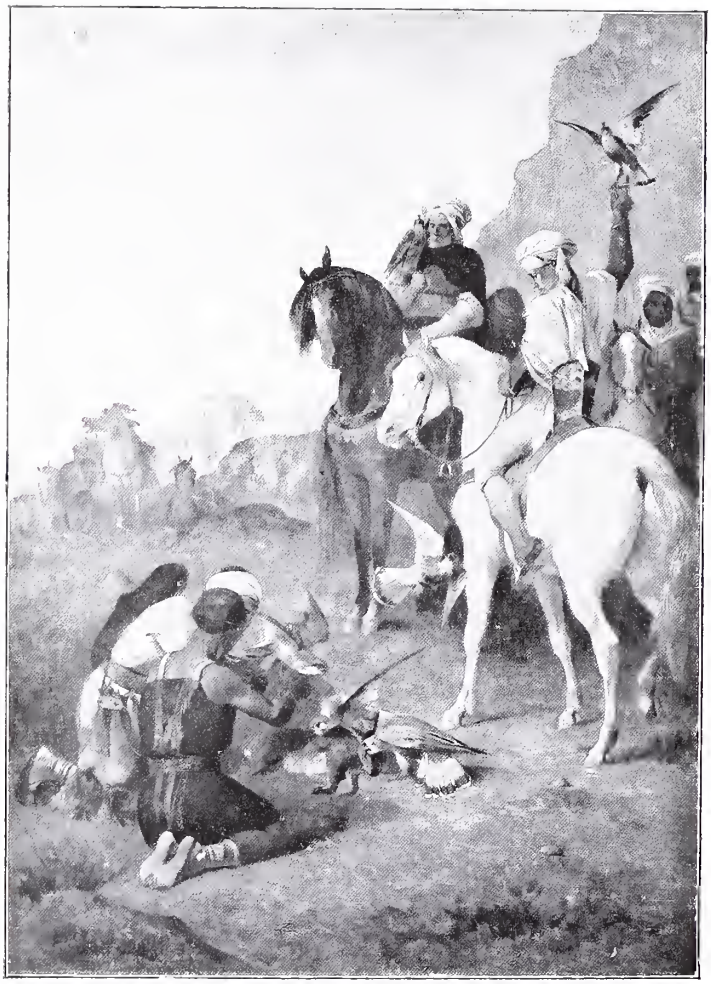
Il più antico artista del primo gruppo, quegli che fino a questi ultimi anni rimase il decano della scuola, è Ernesto Hébert. Nato a Grenoble l'8 novembre 1817, morì a Tronche (Isère) il 4 novembre 1908. Suo padre era notaio. Nel 1835 il giovinetto lasciò il collegio per andare a Parigi a studiare il diritto; ma in pari tempo, essendo la sua disposizione per la pittura già assai pronunciata, egli si iscrisse anche alla Scuola di Belle Arti. A Grenoble aveva già preso lezioni da un antico discepolo del David, Beniamino di Rol-

land, direttore della Scuola di disegno e del Museo di quella città. A Parigi ebbe a maestri Monvoisin, David d'Angers, e Delaroche. Ma sul suo avvenire influirono specialmente i consigli del grande maestro della statuaria e l'atmosfera ardente del suo studio. Nel 1839 l'Hébert ebbe la soddisfazione di conseguire la laurea in belle lettere, e di conquistarsi contemporaneamente il premio di Roma. Partì alla volta della Città Eterna col Gounod, al quale si legò di grande amicizia; i due giovani sembravano avere lo stesso genere di ispirazione, benchè diverso fosse il loro mezzo d'espressiore. Hébert del resto era alla sua volta, e come il suo vecchio amico Harpignies, fine musicista, e ottimo esecutore. Nello stesso anno 1839 l'Hébert espose per la prima volta al "Salon". Si era ancora in piena lotta romantica. Egli vi partecipò tranquillamente esponendo un *Tasso in prigione visitato da Expilly* (ora al Museo di Grenoble) nel quale l'influenza del Delacroix è manifesta. Gli avvenimenti del 1848 non lasciarono di esercitare un'azione verista su quello spirito aperto e impressionabile; ed al "Salon" di quell'anno, mentre il Millet esponeva il suo *Vagliatore*, Hébert presentava una *Giovane donna che batte il burro*. Il soggiorno di Roma aveva però cambiata la direzione del suo pensiero; egli si era profondamente affezionato al nostro paese così pieno di grandiosi ricordi, al nostro popolo, che, nella sua innata distinzione, nella sua grazia melanconica, sembrava allora esprimere la nostalgia del suo glorioso passato. Parve all'artista di non poter più vivere lontano da Roma, e vi restò otto anni. Ebbe più tardi la grande gioia d'esser nominato Direttore di Villa Medici; e di poi il grande dolore di dover lasciar quel posto ad un successore. Nei primi anni del suo soggiorno in Italia lo Schnetz lo incoraggiò su di una strada, che egli stesso aveva felicemente seguìta; e da tale indirizzo origina la *Malaria* (n. 103) eseguita da Hébert subito dopo il suo ritorno a Parigi, quasi a consolarsi nel ricordo del paradiso lasciato. Espose il quadro al "Salon" del 1850, ed ebbe un successo immenso: fu questo uno dei pochi successi, che non sian mai venuti meno per ben mezzo secolo. Nessuno, fra i tanti cantori appassionati d'Italia, aveva ancor detta la languida poesia della maremma e la melanconica bellezza della razza, con accenti così melodiosi e commossi. Nessuno aveva mai trasfuso in quel genere esotico, ch'egli ridestò a nuova vita, un sì armonioso accordo di figure e di paesaggio. Ben è vero che poco prima di mandare l'opera sua al "Salon" Hébert aveva ricevuto dei preziosi consigli da uno dei più illustri sinfonisti del paesaggio, Giulio Dupré, il quale era stato attirato verso il giovane artista da un quadro da lui esposto al "Salon" precedente. Hebert ritoccò la sua tela, e non dimenticò i consigli del Dupré, mai più.

104. — Gustavo Ricard: La signora di Calonne. (Parigi, Lussemburgo).

Alla *Malaria* fecero seguito numerose composizioni di soggetto italiano popolare e

poetico: le *Cervarole*, le *Fienarole*, le *Ragazze d'Alvito*, le *Tre età della vita*, il *Mattino e la sera della vita*, la *Lavandaia*, la *Zingara*, ecc. Per sciogliere un voto, fatto subito dopo i dolorosi avvenimenti del 1870, eseguì una *Madonna della liberazione*, che fu posta nel coro della chiesa di Tronche, villaggio presso cui eran le proprietà di suo padre. Il tipo della Vergine, tipo orientale di una grazia gracile e delicata, ricorda le figure bizantine ch'egli aveva contemplate nelle catacombe di Roma, insieme all'amico Papety. Il gran successo ottenuto con questo quadro lo indusse a creare tutta una serie di Madonne pensose: *la Vergine di Leone XIII, la Vergine del giardino, la Vergine dal bacio*, ecc., che lo fecero soprannominare il Bellini moderno. In pari tempo egli eseguì molti e bei ritratti femminili, di una seducente grazia aristocratica, e molle; e delle figure squisitamente espressive, condotte secondo il gusto fiorentino della Rinascenza, che incontrarono gran favore in quell'ambiente idealista.



105. — Eugenio Fromentin: La caccia al falco in Algeria. (Parigi, Louvre).

La nobile allegoria: *Agli eroi senza gloria*, ci mostra appunto una di coteste creazioni poetiche e musicali. Una bella giovane con le chiome ricadenti sul petto e sugli omeri, coi grandi occhi socchiusi, scintillanti nell'ombra, col capo cinto d'alloro, sta seduta sotto degli alberi accanto ad un'urna funeraria, su cui con gesto protettore essa si appoggia, e che colla destra ricopre di convolvoli. Cotesta tela, esposta al "Salon,, del 1888, fa ora parte della collezione della signora Grandin, fervente ammiratrice del maestro. Ernesto Hébert fu membro dell'Istituto dal 1874 ed ebbe la gran croce della Legion d'onore nel 1903.

Ritornando da Roma in Francia, Hébert aveva dovuto fermarsi a Marsiglia, causa un accidente di viaggio, e colà egli aveva avuto occasione di stringere amicizia con uno strano giovane, destinato ad esercitare su tutto quel gruppo di pittori di cui ci stiamo ora occupando, il prestigio della sua profonda cultura, della sua illuminata ammirazione per i maestri, dell'intuito con cui dalla fisonomia egli divinava il carattere, e della sua costante preoccupazione delle sottigliezze tecniche. Intendiamo parlare di Gustavo Ricard, per lungo tempo creduto un dilettante squisito bensì ma impotente e sol più tardi apprezzato al suo giusto valore; la sua influenza agì anche su grandi stranieri come il Lenbach.

Il Ricard nacque a Marsiglia il 1.° settembre 1823, e morì a Parigi il 23 gennaio 1873. Appena terminata la sua educazione il giovanetto fu messo a lavorare nella botteguccia vicina al vecchio porto, ove il padre suo negoziava in metalli. Già aveva incominciato a

disegnare sin dai tempi del collegio, e continuò poi a studiare frequentando la Scuola di Belle Arti della sua città, ove a 17 anni ottenne un premio di figura dal vero. Tal risultato, e la costanza della sua vocazione, gli valsero finalmente il permesso paterno per dedicarsi alla pittura: egli si diede allora a lavorare con assiduità instancabile, con ostinazione; autorizzato a recarsi a Parigi, entrò colà nello studio del Cogniet e concorse, inutilmente però, al premio di Roma. Senza punto scoraggirsi egli fece allora del Louvre il suo laboratorio, e vi trascorse degli anni intieri nello studio ardente dei maestri, di cui analizzava i capolavori con una pazienza fatta d'ammirazione, di rispetto, di tenerezza e d'invidia. Egli scomponeva e ricomponeva, per così dire, le tecniche più sapienti; e non già per determinare delle comode formule di esecuzione, ma per penetrare i segreti della bellezza. Copiò molto, specie dei ritratti, poichè ciò che più lo seduceva era il viso umano. Van Dyck, Tiziano, Rembrandt, Correggio e Leonardo furono le sue guide di elezione. Visse per quasi dieci anni a Parigi cotesta vita di dilettantismo entusiasta, venne a Venezia, ove trovò una seconda patria ed un collega, lo Ziem, che doveva diventare il suo migliore amico. Ritornato a Marsiglia nel 1847, vi conobbe Hébert; poi ripartì pel Belgio, l'Olanda e l'Inghilterra. Nel 1850 ritornò a stabilirsi a Parigi.

106. — Gustavo Moreau: Orfeo.
(Parigi, Lussemburgo).

Soltanto dopo questa data il Ricard incominciò ad esporre ai "Salons,, e non altro che ritratti; nel 1851 e nel 1852 ottenne le medaglie di primo e di secondo grado. Nel 1850 aveva esposto un ritratto della *Signora Sabatier*, strana e seducente figura femminile, la sola che avesse saputo ispirare il Meissonier. Cotesto ritratto, molto ammirato dagli artisti, assicurò la fama del suo autore.

I lavori principali del Ricard sono in case private a Marsiglia, ove egli contava numerosi parenti ed amici, fra i quali primo il signor Giulio Carlo Roux, di cui ritrasse la giovane sposa, e per cui eseguì nell'ultimo anno di vita il proprio ritratto. Il Museo di Marsiglia conserva il ritratto di Loubon, maestro del pittore, e di Chenavard, suo compagno preferito nelle peregrinazioni artistiche, e introduttore efficace presso i maestri dell'arte. Con speciale amore egli dipinse delle figure di donna una delle quali, la *Signora di Calonne* (n. 104) vivrà eterna nei Musei parigini. Al Louvre la genialissima creatura è ritratta sino a mezza figura; al Lussemburgo ne ammiriamo la sola testa, presa di faccia. Quest'ultima tela, che adorna il Lussemburgo dal 1885, è una delle pitture più misteriose, che mai uscissero dal magico pennello del Ricard. La giovane donna tiene il viso rivolto lievissimamente verso destra. Il suo vestito nero, scollato in quadro, è guernito di merletto. I capelli neri divisi sulla fronte in due masse ondulate, si ricongiungono dietro sulla nuca, legati da un nastro nero. Gli occhi neri, molto aperti, profondi, inquietanti, ci fissano in modo indimenticabile. Lo strano viso affascinante evocò spesse volte il ricordo di Leonardo nella mente dei critici, e non senza ragione. L'opera data dal 1852.

Eugenio Fromentin, nato alla Rochelle il 27 ottobre 1820, appartiene alla stessa generazione ed allo stesso ambiente colto e letterario. Suo padre era medico, suo nonno avvocato al parlamento. Per continuare le tradizioni di famiglia un fratello suo fu destinato alla medicina, ed egli al foro. Dopo aver compiuti brillantemente gli studi di liceo, e non senza illustrarsi con qualche pubblicazione di versi nei giornali locali, andò nel 1839 a Parigi, entrò nello studio di un avvocato, e si fece iscrivere alla facoltà di legge. Ma continuò intanto ad occuparsi d'arte e di letteratura, e mandò a una rivista della Rochelle la critica del " Salon ,, del 1845, e qualche articolo che trattava di poesia. Al momento di prepararsi per la laurea riuscì, appoggiato da un amico, a persuadere suo padre di lasciarlo dedicare alla pittura. Entrò quindi nello studio del paesista Rémond, poi in quello del Cabat, che fu il suo vero maestro.

107. — Gustavo Moreau: Ercole e Pidra.

Attirato dalla natura meridionale esitò fra l'Italia e l'Algeria; e scelse di partire per il secondo di questi paesi, che gli sembrava ancora nuovo, ancor vergine di incursioni artistiche. Egli vi si recò col suo amico Armando Mesïnl di cui sposò poco tempo dopo la nipote. Di ritorno, nel 1848, espose per la prima volta al " Salon ,, un paesaggio dei dintorni della Rochelle, e due quadri di soggetto algerino: *Una moschea presso Algeri* e le *Gole della Chiffa*. Nel 1850 mandò alla mostra annuale ben undici quadri, di soggetti presi nella regione di Biskra. Fu come un nuovo rigoglio dell'orientalismo che rifioriva a quell'epoca anche col Belly, col Dehodencq, collo Ziem ed il Tournemine; ma questa volta l'arte esotica si rivelava sotto un aspetto inedito, o quasi; quello della civilizzazione musulmana, che conservava ancora il carattere cavalleresco della dominazione, in quei giorni recente, dei bey Omar e Hussein. I due volumi: *Un estate nel Sahara* e *Un anno nel Sahel*, che il Fromentin portò dal secondo viaggio in Algeria, compiuto nel 1852 in compagnia della sua giovane sposa, aggiunsero nuovo prestigio alla sua fama; e il pubblico non seppe se apprezzare maggiormente in lui l'artista o lo scrittore; certo egli seppe e col pennello e con la penna esprimere tutte le diverse sensazioni suscitate da quel paese così strano, da quelle usanze singolari, sotto un cielo la cui luce presentava al pittore difficilissimi problemi da risolvere. Il Fromentin diede nei due volumi or ora ricordati, e nei *Maestri d'altri tempi* la piena misura del suo elevato giudizio e del suo illuminato spirito critico. Nessuno dei problemi suggeriti dallo studio di quel paese eccezionale, sfuggì alla sua osservazione. Ai suoi successori, più che a lui, spettava poi di risolverli. L'educa-

zione classica, la dimestichezza cogli antichi maestri, la stessa coltura generale, gli impedirono di dipingere con sufficiente ardimento; e si potrebbe chiedersi se egli stesso non sentisse in sè lo scrittore soverchiare l'artista. Non di meno egli fu, quasi, lo scopritore dell'Algeria, di cui seppe con pennello nervoso e sapiente, con una colorazione insolita ed elegante, con un disegno forte e nobile, riprodurre l'aspetto originale e gli spettacoli grandiosi. La *Caccia al falco in Algeria* (n. 105) fu esposta al "Salon" del 1873, e di là passò al Lussemburgo. È uno dei più perfetti esemplari dell'arte sua. Il Fromentin si compiacque di unire anche qui l'uomo al cavallo; unione che egli aveva già più volte tentata in una serie di composizioni di cui il Centauro, creazione del genio antico, ch'egli particolarmente ammirava, è l'eroe. *La caccia al falco* adorna il Louvre già dal 1886. Il Fromentin, creato ufficiale della Legion d'onore nel 1869, morì in un accidente alla Rochelle, il 27 agosto 1876.

108. — Gustavo Moreau: L'Apparizione.
(Parigi, Lussemburgo).

Le due più nobili e forti individualità artistiche apparse ad illustrar cotesta fase dell'idealismo, sono Puvis de Chavannes e Gustavo Moreau. Parleremo del primo più innanzi, quando saremo giunti a studiare il periodo successivo, durante il quale l'opera sua segnerà il principio della subita rinascenza della pittura monumentale; e diremo allora anche del Baudry, che appartiene alla stessa famiglia artistica. Osserviamo intanto che Puvis de Chavannes e Gustavo Moreau provengono entrambi dalla doppia tradizione plastica ed espressiva dell'Ingres e del Delacroix, fusa ed unificata dal Chassériau, il quale può veramente esser chiamato loro precursore e maestro. E ciò riconobbe pubblicamente il Moreau facendo omaggio della sua composizione: *Il giovane e la morte*, alla memoria di quel grande.

Nato a Parigi il 5 aprile 1826, in un ambiente agiato e borghese, da un padre architetto, Gustavo ricevette un'ottima educazione. Entrò nel 1846 alla Scuola di Belle Arti, nello studio del Picot; concorse al premio di Roma, e non avendolo potuto ottenere rinunciò a tentar di nuovo la prova. Venne però egualmente in Italia, e si legò intimamente col Delaunay, pensionato a Villa Medici fin dal 1856. In modo speciale lo attrasse l'arte degli eleganti ed arditi naturalisti poetici del XV secolo, fiorentini, lombardi e veneziani; e fra tutti predilesse il Mantegna ed il Carpaccio, del quale ultimo riappare per molto tempo il ricordo nelle sue opere, con dei franchi e brillanti tocchi di rosso che ne ravvivano le armonie

gravi e profonde. Il Moreau si presentò per la prima volta al "Salon,, nel 1852, con una *Pietà* che ora trovasi alla cattedrale d'Angoulême; e per qualche tempo continuò ad esporre regolarmente ogni anno; poi, in seguito a lutti e a dispiaceri intimi, si rinchiuse nella torre d'avorio del suo studio di via Rochefoucauld, ora mutato in Museo. Da tal reclusione si tolse soltanto verso la fine della sua vita, allorquando venne nominato professore alla Scuola di Belle Arti. Vedremo più tardi quali fossero i risultati dell'insegnamento a cui egli si dedicò con tanta passione. Creato ufficiale della Legion d'onore, morì a Parigi il 19 aprile 1898.

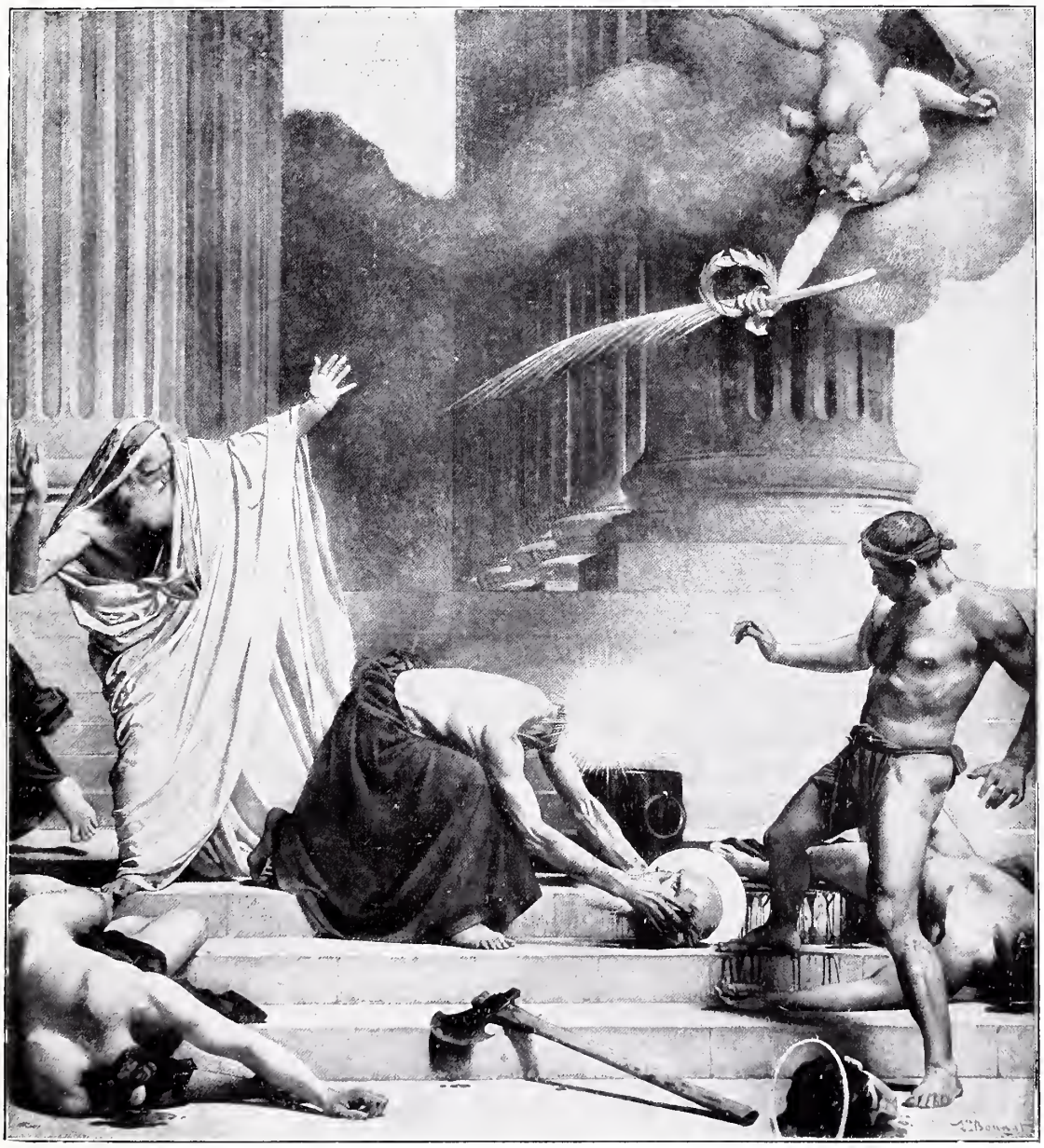
L'arte sua, come quella di tutta la generazione degli scultori e pittori suoi contem-

109. — Elia Delaunay: La peste a Roma.
(Parigi, Lussemburgo).

poranei, formatasi quasi esclusivamente in Italia, è materiata di sensibilità e, insieme, di una grande cultura. Egli procedette mediante un'assimilazione intelligente dei maestri più diversi e più opposti; studiò tedeschi, come il Cranach, olandesi come il Rembrandt, italiani, e fin anco persiani. Si servì delle loro forme come di un inesauribile vocabolario per far rivivere le leggende della Bibbia o i Miti dell'antichità, e sviluppò con la magnificenza del suo verbo, tutto quanto vi è d'essenzialmente ed eternamente umano in fondo alle antiche credenze ed agli oscuri simboli. Egli si era creata una specie di filosofia esoterica, estetica e morale ad un tempo, che espresse in quattro grandi cicli: il ciclo dell'Uomo, il ciclo della Donna, il ciclo della Lira ed il ciclo della Morte.

Orfeo (n. 106) o, per meglio dire, la *Giovanetta che contempla la testa di Orfeo*, è una delle opere della primissima maniera di Gustavo Moreau; essa data dal 1865 e fu esposta nel 1866. Per il disegno è ancora stretta parente delle figure del Chassériau, dell'*Ester*, per esempio, o della *Venere Anadiomene*; il colorito, pur ricordando il Delacroix,

risente l'influenza di Leonardo da Vinci, più che mai manifesta nel paesaggio, ed è già personale, ricco di quella abbondanza, che il maestro chiamava « la ricchezza necessaria ». *Orfeo* annuncia la formazione del ciclo della Lira, destinato ad esaltare gli dei, gli eroi, i poeti ed i condottieri di popolo, coloro che si adoperarono a diffondere pel mondo la luce dello Spirito puro.



110. — Leone Bonnat: Il martirio di San Dionigi.
(Parigi, Pantheon).

L'*Ercole e l'Idra* (n. 107), e l'*Apparizione* (n. 108) dovettero essere eseguiti almeno dodici anni più tardi, giacchè comparvero all'esposizione del 1876; essi illustrano la grande originalità del maestro, ed ebbero un successo notevole. L'*Apparizione*, vasto acquarello, che si può considerare come il capolavoro del Moreau, è contemporaneo di un'altra tela raffigurante la *Danza di Salomè*. *Salomè* divenne in breve celebre, e fu descritta con intelletto d'arte nello strano romanzo di J. K. Huysmans, « Contro corrente », come uno dei prodotti più straordinari dell'arte moderna. *Ercole e l'Idra* appartengono al ciclo dell'Uomo o dell'eroismo; la perfida e adorabile figura di *Salomè* domina tutto il ciclo della Donna.

Orfeo e l'*Apparizione* sono al Lussemburgo; quest'ultima opera fu regalata al Museo insieme ad altri tredici dipinti ad olio o ad acquarello, da Carlo Hayem, entusiasta ammiratore di Gustavo Moreau.

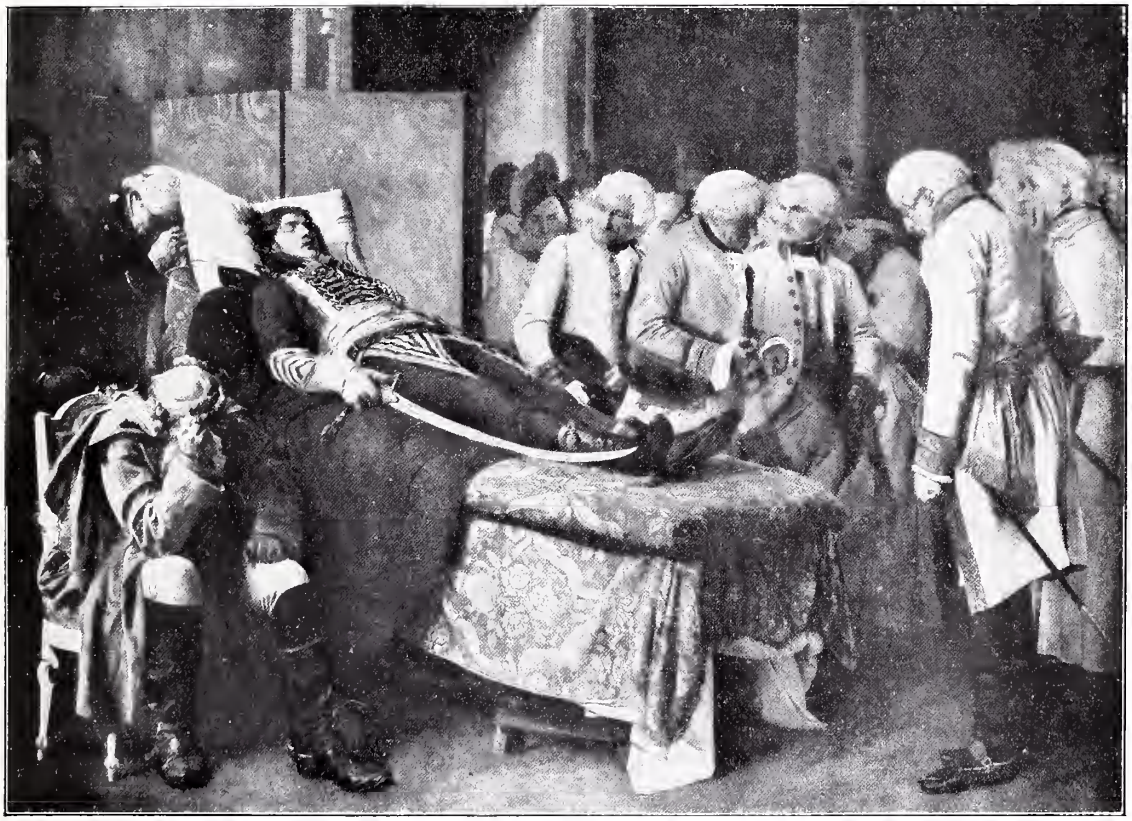
Elia Delaunay nacque a Nantes il 12 giugno 1828 e morì a Parigi il 5 agosto 1891. Cresciuto in un ambiente modestissimo e borghese (il padre suo era ceraio), ma molto religioso e dabbene, egli restò sempre profondamente affezionato alla famiglia ed alla città natale, a cui prodigò i suoi lavori. Studiò in un collegio di preti e cominciò presto a dimostrare passione pel disegno; passione osteggiata sulle prime dal padre, e assecondata poi grazie alle istanze della madre e delle zie. Dopo una breve preparazione presso un professore locale, fu nel 1848 mandato a Parigi, e collocato nello studio di Ippolito Flandrin. L'influenza di cotesto maestro, che pel temperamento e pel carattere simpatizzava tanto col giovane artista, è fortemente impressa sulle prime opere del Delaunay. Nella *Comunione degli Apostoli*, del Lussemburgo, eseguita nel 1861, se ne rilevano ancora le tracce. Egli espose per la prima volta al "Salon" del 1853, anno in cui ottenne il secondo premio di Roma. Nel 1856 lo conquistò per la seconda volta, ma non essendo il premio stato dato ad alcuno l'anno precedente egli potè avvantaggiarsene e partì per l'Italia. Il soggiorno fra noi servì, come già a tutti i suoi colleghi d'arte, a dare una impronta definitiva al suo ingegno. A Roma strinse amicizia con Gustavo Moreau, al quale rimase poi unito tutta la vita, perchè entrambi ebber comune l'orientamento dell'opera loro, verso lo stesso ideale plastico ed espressivo. Anche il Delaunay rievocò i miti dell'antichità, appassionandosi per le grandi figure simboliche di Orfeo, Diana, Perseo, Andromede, ecc. Eseguì inoltre un certo numero di decorazioni murali a Nantes, all'Opéra, a Compiègne, al Consiglio di Stato, alla Trinità, a San Francesco Saverio, ecc. Creato ufficiale della Legion d'onore nel 1878, fu eletto membro dell'Istituto nel 1879.

III. — Leone Bonnat: Il cardinale Lavigerie

Il suo quadro della *Peste a Roma* (n. 109) data dal 1869. Il soggetto ne è derivato dalla vita di San Sebastiano, secondo la *Leggenda dorata* di Jacopo da Voragine; in una via dell'antica Roma, sotto un cielo tempestoso, vien volando un angelo ammantato di rosso, con le grandi ali bianche spiegate ed una spada in mano, e addita la porta di una casa a

un genio funebre, che la percuote con un piccone. Una donna si contorce negli spasimi dell'agonia, maledicendo la statua di un dio impotente; un giovane sedutole accanto trema di freddo ravvolto in pochi cenci; la terra è sparsa di cadaveri, e gli ultimi superstiti fuggono spaventati. Dopo il Poussin, di cui l'artista si ricordò senza debolezze, niuno aveva saputo esprimere una simile scena con sì tragico accento.

Come l'Hébert, come il Ricard, come quasi tutti i suoi colleghi, il Delaunay si diede con una specie di febbre appassionata a riprodur le fattezze dei suoi contemporanei; seguendo così una delle più gloriose tradizioni del genio francese, che spiegò nel ritratto tutte le più profonde e delicate sue doti d'osservazione. Il Delaunay creò in cotesto genere delle opere squisite, che basterebbero a renderlo celebre. Al pari del Ricard egli diede ai suoi ritratti



112. — Gian Paolo Laurens: Lo Stato Maggiore dell'esercito austriaco dinanzi al cadavere di Marceau.

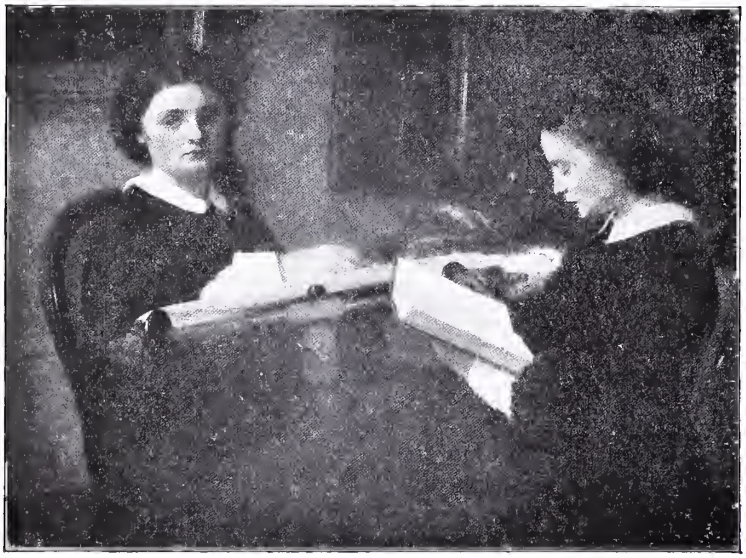
un'impronta indimenticabile, per la penetrazione psicologica non solo, ma altresì per la tecnica sapiente e personale, or grave e tranquilla, or irrequieta e tormentata, sempre espressiva e intonata all'individualità del modello. Il ritratto della madre sua è uno di quelli eseguiti con maggior sobrietà e, oseremmo dire, religiosamente. Il ritratto della signora Toulmouche, nella sua grazia rara e squisita, resterà però il capolavoro del maestro.

In tutto l'ottocento ben pochi artisti furono al pari di G. G. Henner innamorati della bellezza. Dopo il Prud'hon nessuno aveva sentito con un tal fremito la seduzione della forma, e lo splendore della materia. Alcune sue opere, ad esempio la *Naiade* e l'*Idillio* del Lussemburgo, la *Biblis* del Museo di Digione, l'*Egloga* del Palazzetto, ed altre ancora, resteranno a testimoniare che nel secolo delle scienze e delle industrie, del carbone e del fumo, il bello fu sentito ed amato quanto nelle grandi epoche dell'arte. La fisonomia artistica di cotesto maestro, in apparenza così semplice, così uniforme, è invece molto più complessa di quanto si creda; almeno per le origini. Giacchè non bisogna dimenticare che Henner, il quale per le opere plastiche in cui esaltò specialmente la bellezza femminile,

sembra appartene all'ambiente idealista, esordì invece come un realista convinto, ligio alla verità ed al carattere, e parteggiante per l'Holbein più che pel Correggio, divenuto più tardi, insieme col Tiziano, la sua guida preferita.

Gli inizi della sua carriera non furono in verità tali, da far presagire la celebrità futura. Nato il 5 marzo 1829 a Bernwiller, nell'Alta Alsazia, antico dipartimento dell'Alto Reno, Gian Giacomo Henner fu il sesto figliolo di un onesto ed operoso contadino, che nessun sacrificio risparmiò per farlo educare degnamente. Morto che fu il padre, la sorella ed il fratello maggiore si occuparono con altrettanta sollecitudine del suo avvenire. Egli studiò dapprima ad Altkirch, sotto la direzione del Goutzwiller, per il quale conservò sempre viva gratitudine, e a Strasburgo con Gabriele Guérin. Andato poi a Parigi nel 1846, entrò nello studio del Drölling, poi in quello del Picot, ma sovra ogni cosa gli giovarono i consigli del Heim, suo compatriota. Insofferente del regime scolastico, ritornò al paese, ove dal 1855 al 1857 eseguì qualche quadro di soggetto popolare e alcuni ritratti.

L'Abate Hugard, che trovasi al Lussemburgo, rivela l'influenza profonda esercitata sull'arte sua dalla meditazione dei capolavori del Holbein a Basilea. In pari tempo egli fu impressionato, a quanto sembra, dalla maniera del Courbet, e si compiacque di definir sè stesso, non senza un certo orgoglio, *verista*. Ritornato a Parigi, ottenne il premio di Roma nel 1858, e sotto il nostro cielo, davanti ai capolavori dei pittori italiani, subì una trasformazione radicale, di cui in parte fa fede il primo quadro da lui mandato a Parigi, la *Susanna*, del Lussemburgo. L'*Idillio*, esposto nel 1872, fu il primo lavoro in cui Henner si diede pienamente a conoscere, e dimostrò i caratteri principali del suo ingegno; il ritmo delle linee semplici, lo splendore intenso e dolcissimo delle carni, l'armonia della figura col paesaggio, l'impressione di soavità grave e di grazia profonda, doti precipue di cotesto bel dipinto, riappaiono tutte in sommo grado nella piccola *Naiade* (n. 102) giacente, esposta al "Salon" del 1878, una delle perle del Lussemburgo.



113. — Enrico Fantin-Latour: Le ricamatrici.
(Di proprietà della signora V. Klotz).

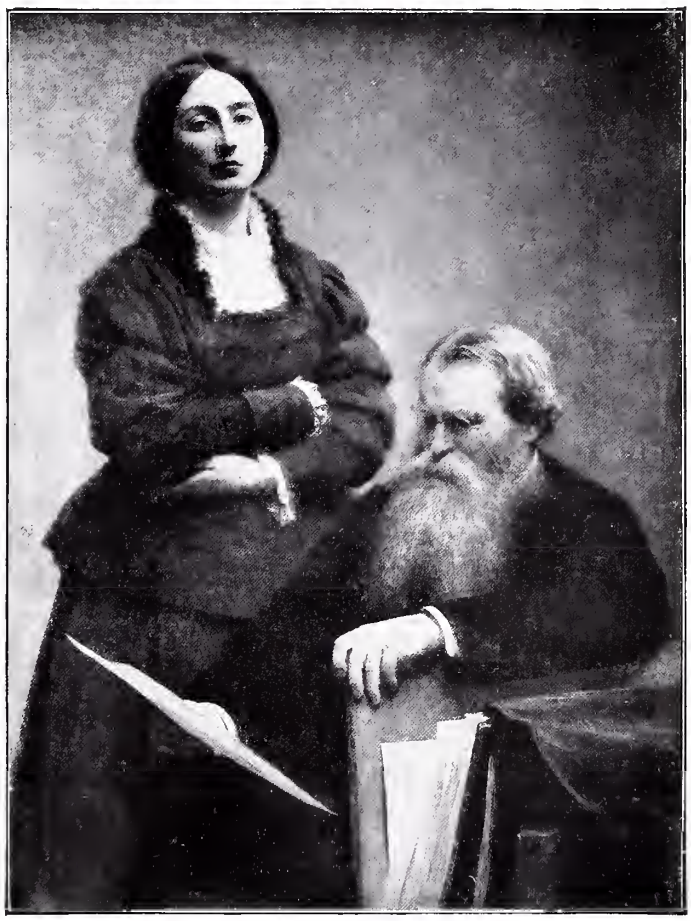
L'artista fu altresì sensibile alla poesia patetica ed alla grande bellezza silenziosa della morte. Il Cristo di Holbein lo suggestionò, ed egli tentò di riprodurlo secondo la propria natura, cercando l'emozione nella perfezione della plastica, e nella nobiltà delle linee, la forza del modellato nell'insieme della gran luce. Henner morì a Parigi il 23 luglio 1905; era membro dell'Istituto dal 1889.

Altre due personalità artistiche sembrano per la duplice preoccupazione dello stile e della verità occupare un posto intermedio fra il gruppo degli idealisti e quello dei veristi. Intendiamo parlare di Leone Bonnat, e di Gian Paolo Laurens, che prescelsero a guide i grandi veristi spagnoli del passato.

Leone Bonnat nacque a Bayonne il 25 giugno 1833. Essendosi la sua famiglia stabilita a Madrid, egli ebbe occasione di ammirar colà i capolavori dei maestri della scuola e, entusiasmato da tante bellezze, decise di dedicarsi alla pittura; entrò tosto nello studio di Frederico da Madrazo, e non dimenticò mai i primi influssi spagnuoli. Nel 1854, richia-

114. — Enrico Fantin-Latour: Omaggio al Delacroix.
(Parigi, Museo delle arti decorative, collezione Moreau).

mato in Francia per la morte del padre, entrò alla Scuola di Belle Arti nello studio di Leone Cogniet. Nel 1857 concorse al premio di Roma, ma ottenne soltanto il secondo premio; allora la sua città natale provvide generosamente alle spese del suo viaggio in Italia; a Roma egli si legò d'amicizia con i pensionati del governo, Henner e Delaunay. In quello stesso anno mandò due ritratti al " Salon ,,. Cominciò poi a farsi conoscere trattando dapprima dei soggetti che mettevano in evidenza il suo gusto spagnuolo per le scene tragiche o patetiche: *Il buon Samaritano* (1859), *Adamo ed Eva che trovano il corpo di Abele* (1861), *Il martirio di Sant'Andrea* (1863); e più tardi, al pari di Hébert, delle scene popolari italiane, che ebbero grande successo. La sua *Pasqua Maria*, esposta al " Salon ,, del 1863 rimase celebre; e i *Pellegrini ai piedi della statua di S. Pietro nella chiesa di S. Pietro a Roma* furono acquistati dalla Imperatrice Eugenia (1864). In seguito ad un viaggio in Oriente, compiuto verso il 1870, il Bonnat si rivelò sotto un nuovo aspetto esotico, con delle tele che suscitarono la generale ammirazione: *Una via di Gerusalemme* (1870), lo *Cheik de l'Akabah* (1872), *Barbiere turco* (1873), *Barbiere negro a Suez* (1876), ecc.



115. — Enrico Fantin-Latour: Edwin Edwards e sua moglie. (Londra, Galleria Nazionale).

Ma soltanto nel 1866 cominciò la vera ascensione di cotesta bellissima carriera d'artista, in cui ogni pietra miliare segna un nuovo successo, e che culminerà nel trionfo dell'opera: *San Vincenzo di Paola che prende il posto di un galeotto.*

Nel 1874, chiamato dal di Chennevières a partecipare alla decorazione del Pantheon, egli dipinse il *Martirio di San Dionigi* (n. 110) e lo espose al " Salon ,, del 1885. Il carnefice ha compiuta l'opera infame, il sangue dei martiri zampilla dai tronconi dei cadaveri decapitati; è la volta di San Dionigi, ma non appena la sua testa è staccata dal busto, il santo si precipita a raccoglierla mentre una luce soprannaturale splende sull'orrenda ferita e gli spettatori ed autori di quel dramma fuggono spaventati. Un angelo scende dal cielo ravvolto in una nuvola recando al martire la corona e la palma. È una delle opere che meglio affermano le qualità di vigoria, di efficacia, di potenza espressiva di cotesto pittore. Il genere però che gli valse maggior fama fu il ritratto; egli riprodusse tutti i contemporanei più illustri, dalla *Signora Pasca*, che seguì il gran successo del 1875, a *Thiers, Grévy, Carnot, Loubet:* tutti i presidenti di Repubblica, tutti i Sovrani vollero che il suo pennello immortalasse le loro fattezze. I suoi ritratti di *Victor Hugo*, di *Puvis de Chavannes*, di *Alessandro Dumas*, di *Giulio Ferry* sono rimasti specialmente celebri. Egli offrì in dono al Lussemburgo il ritratto

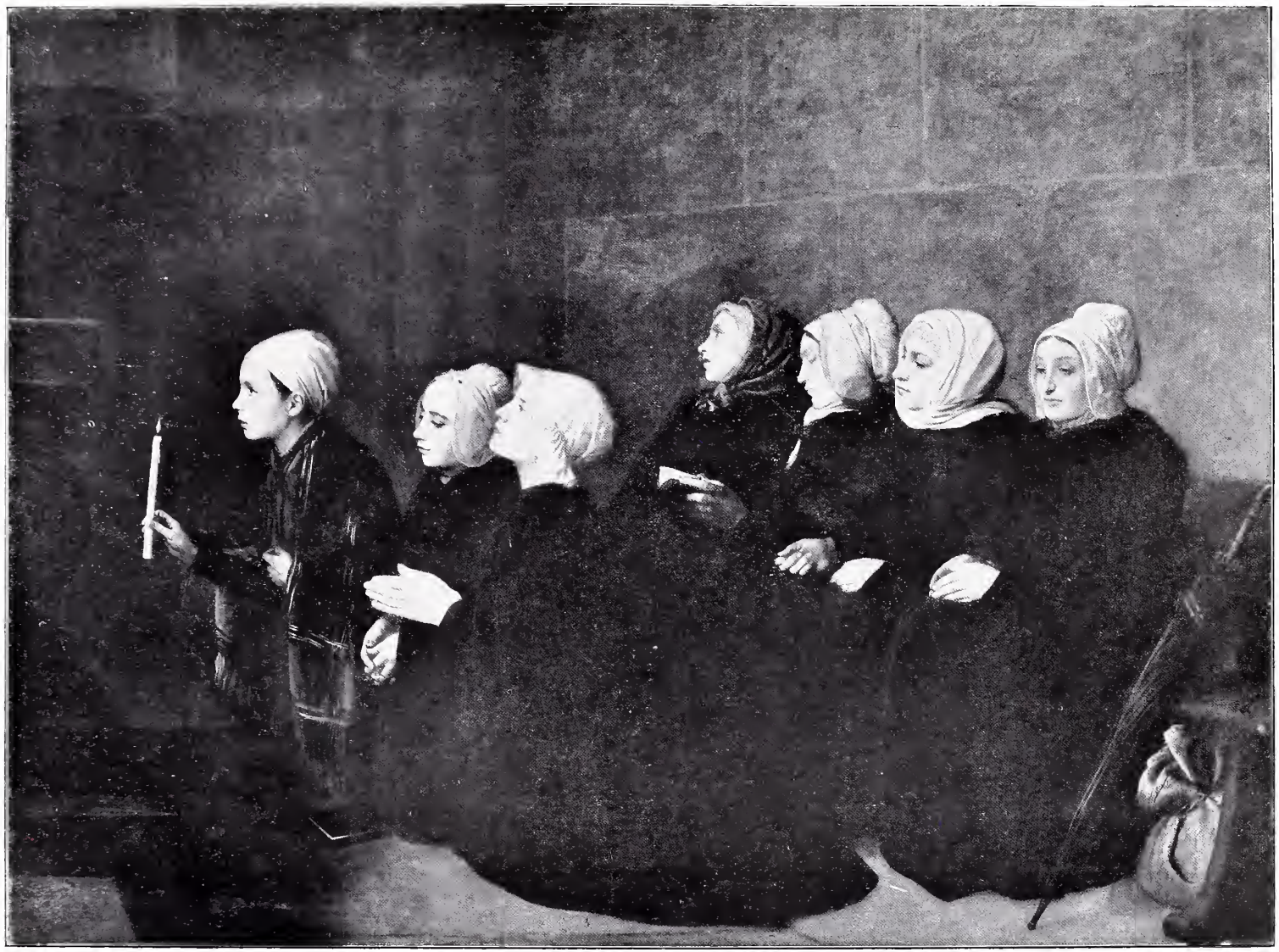
del suo venerato maestro *Leone Cogniet* e quello del *Cardinale Lavigerie* (n. 111), esposto al " Salon ,, del 1888. L'illustre prelato è seduto di fronte, accanto ad una tavola carica di carte, vestito dell'abito scarlatto, in una attitudine battagliera che ben rivela quella sua originale personalità di fine diplomatico e di conquistatore. Leone Bonnat è membro dell'Istituto dal 1881, e gran croce della Legion d'onore dal 1900. Attualmente dirige la Scuola di Belle Arti e presiede il Consiglio dei Musei.

Gian Paolo Laurens è nato il 29 marzo 1838 nel paesetto di Fourquevaux nell'alta Garonna. La sua infanzia trascorse in un ambiente rustico, da cui lo tolse una comitiva di pittori italiani ambulanti, andati a decorare la cappella del villaggio. Il giovane restò così affascinato da quegli imbratta-tele che ottenne l'autorizzazione di unirsi a loro e partì. Ben presto, però, stanco di quella vita nomade, e della durezza del padrone, scappò a Tolosa ove fu raccolto da un parente. Nel 1860 entrò alla Scuola di Belle Arti di quella città; vi ottenne il premio che dava diritto alla borsa di studio a Parigi, e, recatosi colà, frequentò lo studio di Leone Cogniet. Espose per la prima volta al " Salon ,, del 1863, ma si affermò soltanto nel 1872 col *Papa Formoso e Stefano VII*, quadro nel quale egli dimostrò il suo gusto per gli episodii tragici della storia, e la sua tendenza a valersi della forte tecnica dei maestri spagnoli. Nel 1875 espose l'*Interdetto*, e la *Scomunica di Roberto il pio*, oggi al Lussemburgo, che dimostra come egli sapesse rievocare la storia con sobrietà di mezzi, e con un profondo sentimento di verità. La scena della *Scomunica* è rappresentata nel momento più patetico: il clero si ritira dalla porta di destra, e la regina, atterrita, si getta sulla spalla del re, istupidito dal dolore, mentre il cero gettato a terra, simbolo della espulsione dal seno della chiesa, fumiga ancora.

Il Laurens si distinse nella vivida ricostruzione della storia nazionale francese: egli era il pittore creato apposta per Agostino Thierry, di cui illustrò i racconti. Ugualmente esimio però riuscì nei soggetti moderni, specie in quelli che si prestavano ad una interpretazione patetica. E il suo quadro: *Lo Stato Maggiore austriaco dinanzi al cadavere di Marceau* (n. 112) gli valse nel 1877 la medaglia d'onore. Quella accolta di militari intorno al letto di morte del giovane eroe, rigido nella sua uniforme di combattimento, è qualcosa di solenne e di grandioso. Sotto la luce, cruda e fredda, che illumina le bianche uniformi a ricami d'oro, la funebre scena ristretta entro le pareti della piccola stanza, assume un carattere di precisa, violenta realtà, che ci commuove profondamente. Pur avendo una personalità fortemente marcata, il Laurens possedette altresì una rara duttilità di ingegno, dote affatto meridionale, e ne diede prova producendo i più svariati lavori; fra l'altro le grandi decorazioni del Palazzo di Città a Parigi, e del Municipio della sua città natale. Coll'insegnamento e più coll'esempio, egli fondò insieme con gli scultori Falguière, Marcié, Idrac e Marqueste la scuola che fu detta di Tolosa. Membro dell'Istituto già nel 1891, il Laurens è commendatore della Legion d'onore dal 1900.

Verso il 1860 i giurì delle esposizioni, che, dopo molte controversie, erano diventati i padroni, si dimostrarono intolleranti e difficili per modo, che il Governo si credette obbligato ad intervenire, e organizzò nel 1860 la famosa esposizione dei *Rifiutati*. Il catalogo di questa portava, fra vari nomi straordinariamente sovversivi, quelli del Cals, del Chintreuil, dell'Harpignies, del Jongkind ed anche di Paolo Laurens. E comprendeva inoltre altri nomi, allora ignoti, ma che non dovevano tardare a diventare illustri, quelli degli incisori Bracquemond e Gaillard, e dei pittori Fantin-Latour, Legros, Whistler, Manet, Ribot, Vollon, Pissarro, Cazin, ecc. tutti giovani pittori, che con sacro orrore venivano già chiamati: veristi.

L'ostracismo di cui essi erano vittima, durava già da qualche tempo. Nel 1859, dopo che il Legros, il Fantin, il Ribot e il Whistler erano stati scartati, il bravo Bonvin, che aveva osservato con simpatia i loro primi lavori, e che li assisteva dei suoi consigli al Louvre, ove essi solevano riunirsi, pensò di fare nel proprio studio una esposizione delle loro opere; e chiamò a visitarle parecchi artisti fra cui il Courbet, al quale presentò la comitiva.



117. — Adolfo Legros: Giovani donne oranti.
(Londra, Tate Gallery).

Essi non tardarono ad arruolarsi sotto la bandiera del maestro, che in quel momento rappresentava la più alta espressione dell'indipendenza. Il Courbet tenne anzi per qualche tempo aperto uno studio; nel quale lavorarono alcuno di quei giovani, fra gli altri, il Fantin. Era questi il più ardente della piccola schiera. Enrico Fantin-Latour nacque a Grenoble il 14 gennaio 1836 da una buona famiglia della borghesia. Sua madre, Elena de Naidenoff, era russa e figlia adottiva della contessa Zoloff. Suo padre, Teodoro Fantin-Latour, coltivava la pittura con un certo ingegno; egli fu il primo maestro del giovinetto. La famiglia Fantin andò nel 1841 a Parigi, ove Enrico compì i suoi studi alla scuola di disegno in via *Scuola di medicina*, in cui insegnava allora Lecoq de Boisbaudran; là egli strinse amicizia col Legros, coll'Ottin, con Guglielmo Régamey; e al Louvre ebbe occasione di conoscere il Whistler, il Ricard, Carolus Duran e la signorina Vittoria Dubourg, che egli doveva poi sposare nel 1876. Il giovane rivoluzionario conquistò in breve una discreta notorietà nell'ambiente artistico, per l'efficacia delle sue opere; ed esercitò subito un'influenza sopra taluni suoi compagni, sopra l'orientamento dell'americano Whistler, di cui parleremo più avanti. Il Fantin dipinse sul principio dei ritratti; riproducendo fra altri le sue sorelle; quelle *Ricamatrici* (n. 113) così attente e raccolte, che ora appartengono alla signora V. Klotz e vennero rifiutate al "Salon" del 1859; poi delle composizioni, aggruppate alla maniera dei grandi Olandesi: Rembrandt, Franz Hals, e Van der Helst. Ne eseguì cinque, ognuna delle quali contiene una diecina di personaggi. Una di esse, il *Brindisi*, fu distrutta dall'autore stesso. Le altre sono: l'*Omaggio al Delacroix* (1864), *Lo studio di pittura a Batignolle* (1870), *Angolo di tavola* (1872) e *Intorno al piano* (1885). Ognuna di coteste quattro tele meriterebbe uno studio speciale, dato il posto che tutte esse terranno nella storia dell'arte francese. Due sono però particolarmente importanti, per il carattere dell'arte loro, per i personaggi che il pittore vi rappresentò e per il significato speciale delle composizioni. L'*Omaggio al Delacroix* (n. 114) fu imaginato subito dopo la morte del pittore, di cui i giovani rivoluzionari avevano nella loro ammirazione, fatto il verista per eccellenza. Il Fantin intese col suo quadro di compiere un atto di pietosa devozione verso la memoria del maestro, e far quasi una dichiarazione di fede « verista ». Infatti intorno al grande romantico egli raggruppò i suoi più ferventi ammiratori, che erano altresì i caporioni della piccola banda dei rivoltosi: Bracquemond, Legros, Manet e Whistler, il quale ha in mano dei fiori, gli scrittori Champfleury, Duranty e Baudelaire, rappresentanti del « verismo » e del « modernismo »; e due altri amici, Cordier e Balleroy, che non si illustrarono in alcun modo, e finalmente lo stesso Fantin, in maniche di camicia, con la tavolozza in mano, pronto all'attacco.

116. — Alfonso Legros: L'ex voto.
(Digione, Museo).

Il dipinto magistrale e tanto poco rivoluzionario in realtà, dacchè esso procede dalle più grandi e più pure tradizioni, fu donato al Louvre dal signor Moreau-Nélaton, e figura nella collezione del Museo delle Arti decorative. Fra le tele, più intense di vita, e di una

tecnica semplice, sapiente e bella, che sembrano prendere un posto sempre più alto nell'arte contemporanea francese, citeremo anzitutto il doppio ritratto dell'incisore *Edwin Edwards e di sua moglie* (n. 115), eseguito nel 1875; dalla signora Edwards legato alla Galleria Nazionale di Londra, esso brilla colà accanto ai capolavori dei diversi secoli, e non teme confronti. Ma il Fantin finì con lo stancarsi di eseguire lavori tanto importanti, e così difficili da condurre a termine, non foss'altro per le esigenze dei modelli. Si diede a dipinger fiori meravigliosi, e si abbandonò all'estro della sua fantasia, che gli suggeriva soggetti romantici, allegorici o mitologici, concepiti secondo il gusto del Correggio, del Watteau o del Fragonard, e ravvolti in calde armonie. Cercò specialmente ispirazione nel mondo musicale eroico e favoloso di Wagner, Berlioz, Rossini o Brahms; giacchè il Fantin fu durante

118. — Teodulo Ribot: San Sebastiano martire.
(Parigi, Lussemburgo).

tutta la vita un ardente melomane. Le *Danze*, del Museo di Pau ("Salon,, del 1891) sono una ripetizione di un pastello esposto al "Salon,, del 1888; e lo stesso soggetto egli riprese nel 1893, precisandone il significato musicale, inspiratogli dal Balletto dei Troiani del Berlioz.

Il Fantin-Latour per lungo tempo incompreso dal gran pubblico, potè godere sul finire della sua vita di una gloria, che va ancora aumentando di giorno in giorno. Morì il 25 agosto 1904 nella sua proprietà di Buré (Orne) ufficiale della legion d'onore dal 1900.

Il suo compagno di giovinezza Alfonso Legros nacque a Digione l'8 maggio 1837. Era figlio di un meschino contabile, e il secondo di sette figlioli. Dopo aver studiato alla Scuola di Belle Arti di Digione fu collocato a 13 anni presso un pittore decoratore, italiano d'origine, il quale dipingeva anche imagini di Santi. Partito per Parigi nel 1851, nella speranza di trovare colà un posto, si fermò sei mesi a Lione ove fu impiegato per la prima volta in elementari lavori di decorazione. A Parigi lavorò poi presso il decoratore Cambon,

e più ancora col Lecoq di Boisbaudran che col suo metodo del disegno a memoria formò una così bella generazione d'artisti. Il Legros ed il Cazin, entrambi suoi allievi, ne continuarono l'insegnamento. I primi lavori del Legros, inspirati dal Holbein, e le sue acqueforti, ebbero grande successo nel piccolo ambiente verista. Ma la vita era molto difficile per l'artista, e su proposta del Whistler, egli, al pari del Fantin, partì per Londra nel 1863. Grazie al devoto interessamento di alcuni amici d'oltre Manica, riuscì a trovare colà un'onorata posizione come professore; si ammogliò e fissò a Londra definitivamente la sua dimora.

L'opera del Legros non si limitò alla pittura, ma egli si occupò anche di scultura e di incisione, nonchè di incisione di medaglie. I suoi dipinti appartengono ai primi tempi della sua carriera, quando ancora l'insegnamento non assorbiva gran parte della sua attività. Fra le tele del Legros figurano parecchi ritratti, come quello del *Gambetta*, che Sir Charles Dilke gli ordinò, e che poi l'illustre e generoso uomo di Stato inglese donò anticipatamente alla Francia. Egli eseguì anche delle scene popolari, tolte principalmente dalla vita religiosa; tali l'*Ex-voto* (n. 116), e le *Giovani donne oranti* (n. 117); oppure illustrò qualche episodio biblico come il *Ritorno del figliol prodigo*, il *Sogno di Giacobbe*, il *Cristo morto* e l'*Ammenda onorevole*.

119. — Carolus Duran: La Signora dal guanto. (Parigi, Lussemburgo).

L'*Ex-voto* appartiene al Museo di Digione a cui fu donato dallo Stato. Al "Salon" del 1861 produsse molta impressione, ma venne accolto e giudicato in modi diversi. Alcuni videro in esso la manifestazione di uno spirito profondamente religioso, altri, più illuminati, vi rintracciarono l'influenza della *Inumazione di Ornans* e vilipesero il giovane artista con l'ingiurioso epiteto di « verista ». L'influenza del Courbet è senza dubbio palese; ma insieme alle robuste doti che il Legros prese a prestito dal forte maestro, egli mise nell'opera sua un sentimento, tutto suo proprio, di emozione intensa, di fede profonda, ed una distinzione, una correttezza di disegno, che dovevano in breve farlo inclinare verso l'Ingres. Nella splendida tela delle *Giovani donne oranti*, che data dal 1882, ed è oggi alla Tate Gallery di Londra, il progresso del pittore appar manifesto per la sicurezza calma e grandiosa dello stile sobrio e dignitoso, e per la bellezza raccolta che ne spira.

L'*Ammenda onorevole* fu esposta al "Salon" del 1868 e valse all'artista una medaglia. Rappresenta un episodio dell'Inquisizione, e rivela insieme l'influenza dei maestri spagnuoli, e quella di Holbein, che era in quel tempo il suo maestro prediletto. L'austerità delle figure

contrasta in cotesta tela collo splendore argentino dei colori, e produce quella impressione di fredda maestà, di inflessibile serenità, che è la caratteristica della chiesa spagnuola e che il Legros sembra prendere a prestito dalla tavolozza dello Zurbaran.

Gli Spagnuoli furono, con gli Olandesi, i maestri preferiti di cotesto gruppo.

Il Manet, il Whistler e Carolus Duran non si stancarono di studiare il Velasquez; e il Fantin rimpiangeva di non poter recarsi ad ammirare il sommo maestro sotto il cielo natio. Chi però sembra aver da lui attinto più dirette aspirazioni è Teodulo Ribot, nato a Breteuil (Eure) l'8 aprile 1823 e morto a Parigi l'11 settembre 1891. Era figlio di un ingegnere. Rimasto orfano a diciassette anni, il giovane accettò il posto di contabile presso un sarto d'Elbeuf. Ammogliatosi prestissimo, andò a Parigi nel 1844 ed entrò nello studio del Glaize, facendo un po' di tutto per riuscire a guadagnarsi da vivere. Andò anche a Orano e vi rimase per tre anni, come assistente di un impresario costruttore. Espose per

120. — Carolus Duran: Il risveglio.

la prima volta al "Salon,, del 1861 degli interni di cucina, che lo fecero subito notare. Nel 1865 si ripresentò col *San Sebastiano martire* (n. 118) che fu premiato con una medaglia, e comprato per il Lussemburgo. La sua pittura robusta e sapiente, di una rara maestria d'esecuzione, mostra evidente la sua derivazione dal Ribera. Egli fu creato ufficiale della Legion d'onore nel 1887.

Come appartenente allo stesso ambiente artistico, ricorderemo anche: Antonio Vollon nato a Lione nel 1833, e morto a Parigi il 25 agosto 1900, pittore mirabile di nature morte, che si accostò agli olandesi, e specialmente a Franz Hals; e Ferdinando Roybet, nato a Uzè il 20 aprile 1840, che riprese l'idea già illustrata dal Meissonier dei personaggi in costume, e riprodusse cavalieri, moschettieri, bevitori, colorendo in modo ricco e possente, con un bell'impasto grasso, applicato con pennellata ardita. La *Fanciulla col pappagallo*, al Museo del Lussemburgo, appartiene alla prima maniera dell'artista, quella cioè dei quadri di piccolo formato; più tardi egli riprese le stesse scene mettendovi a figurar delle persone note, e grandi al vero.

Giacomo Tissot appartiene egli pure alla generazione ed al gruppo di artisti di cui stiamo ora ragionando. Nato a Nantes il 15 ottobre 1856, egli studiò da prima col Flandrin e col Lamothe; ma subì poi a volta a volta parecchie altre influenze, che si impressero nel-

l'opera sua. Il belga Enrico Leys lo suggestionò con quelle sue forti armonie coloristiche, di cui l'eco sonora si ripercuote nell'*Incontro tra Faust e Margherita*, ch'è al Museo del Lussemburgo ("Salon,, del 1861). Lo attrasse poi l'arte del Courbert, e ne ebbe vivo negli occhi il ricordo mentre attendeva a dipinger le *Due sorelle* ("Salon,, del 1864). Dopo gli avvenimenti della Comune, temendo di essersi compromesso per aver organizzata un'ambulanza nel proprio palazzo, partì alla volta di Londra, ove dimorò a lungo. Vi era già stato nel 1863, contemporaneamente al Fantin, al Legros, e allo Stevens (pittore affine a cotesto gruppo) ed aveva già risentito l'effetto dei contatti con i pittori inglesi del tempo, quali Sir John E. Millais. Nel 1849, all'Esposizione Nazionale della Società di Belle Arti il Tissot si ripresentò con 290 acquarelli intorno alla *Vita di N. S. Gesù Cristo*: opere che egli era andato eseguendo durante una dimora di dieci anni in Palestina. Cotesti lavori furono seguìti da una serie di scene tolte all'antico Testamento. Il Tissot morì a Parigi nel 1902.

121. — Enrico Regnault: Juan Prim.
(Parigi, Louvre).

Ricorderemo ancora, come appartenenti allo stesso ambiente, due altri pittori illustri. Uno di questi è Claudio Ferdinando Gaillard nato a Parigi il 5 gennaio 1834, e morto nella stessa città il 19 gennaio 1887. Il Gaillard, che occupa anche fra gli incisori un posto di prim'ordine, eseguì un considerevole numero di dipinti, ispirati da una austera visione artistica, vibranti di una vigoria non comune di sentimento. Il viso volgare, ma pieno di bontà, della zia del pittore, e l'altera, mordace fisonomia di Monsignor di Ségur, il prelato cieco, sono due opere indimenticabili. Sebbene nato in una famiglia modestissima, il Gaillard ebbe dai suoi stessi parenti favorite le sue tendenze artistiche. Studiò dapprima presso Gros-Caillon, poi alla « Piccola Scuola » sotto Lecoq e Boisbaudran; e anche David d'Angers si interessò a lui. Ottenne il secondo, poi nel 1856 il primo premio di Roma; visse per cinque anni in Italia, e ritornato in Francia concorse di nuovo, ma questa volta infruttuosamente, per il premio di pittura di Roma. Durante la guerra, arruolatosi volontario, si battè a Buzenoal. Religiosissimo, dipinse ed incise sopratutto figure di ecclesiastici; e morì membro di una confraternita.

L'altro pittore di cui ci rimane a dire, è Carolus Duran, il quale ebbe a vincere sugli inizî delle difficoltà, ma visse poi una vita brillante, fertile quant'altre mai di opere indovinatissime. La buona fata della pittura certo era china sulla sua culla il 4 luglio 1837,

quando egli aprì gli occhi alla luce nella città di Lilla. Il giovane Carlo Augusto Emilio, che si soprannominò romanticamente Carolus, studiò dapprima nella città natale, poi, sovvenzionato dal Consiglio Municipale, andò a perfezionarsi a Parigi. Nel 1861 si recò a Roma, sempre a spese della città di Lilla. Egli si isolò per lavorare e stette sei mesi rinchiuso nel convento di Subiaco, ove dipinse *La preghiera della sera* e la tragica tela di un'esecuzione così robusta e così fiera, intitolata: *L'assassinato* (1866). Carolus Duran rivela in essa delle qualità eccezionali, ed appar guidato da un intuito che gli faceva apprezzare al loro giusto valore i maestri di Ornans, ancora tanto discussi, e i grandi Spagnuoli, i Fiamminghi, i Veneziani. Tiziano, il Rubens, il Velasquez non furono soltanto i maestri di cotesto artista, ma, per così dire, i suoi antenati; ed egli seppe ritrovare il segreto delle loro audacie e delle loro gioie. Dipinse qualche decorazione come il soffito *In memoria di Maria Medici*, destinato dapprima al Lussemburgo, ma ora collocato al Louvre; e qualche quadro di genere; e si acquistò fama principalmente come ritrattista. Riprodusse con bella fermezza parecchie fisonomie maschili; ma specialmente nei ritratti di donne mostrò tutta la ricchezza della sua natura pittorica e impressionabile. Nessun artista seppe rendere con più splendore la sontuosità delle stoffe, e la luminosità delle carni; tuttavia la sua tecnica si fa tranquilla e misurata per riprodurre il raccoglimento e la serenità di alcuni modelli. Così, accanto ai vividi ritratti femminili dei Musei di Lilla e di Bruxelles, la *Signora dal guanto* (n. 119) del Lussemburgo rivela una grazia semplice e grave, piena di serietà, di nobiltà. Cotesta tela occupa un posto notevole, nell'opera del Duran, non solo, ma nella storia pittorica del suo tempo. Oltre che da imagini muliebri (parecchie delle quali rappresentano donne della sua famiglia: *La signora Carolus Duran, la signorina Croizette, la signora Feydeau*, ecc.), il pittore fu altresì attratto dal nudo, al pari del resto di tutta la sua generazione. A sua volta egli dipinse quindi delle *Andromede*, delle *Marie Maddalene*, delle *Danaidi*. *Il risveglio* (n. 120), esposto al "Salon,, del 1886, è una di coteste giovani e fresche creazioni sorte come per incanto sotto la carezza ardente del suo pennello.

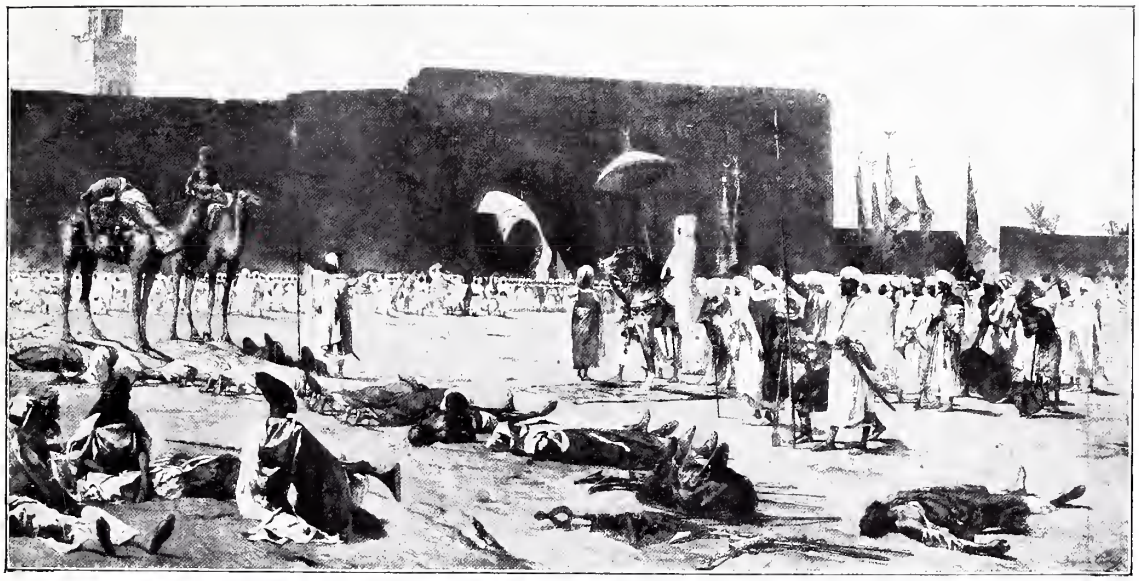
Carolus Duran è ora Direttore dell'Accademia di Francia a Roma. Egli presiedette la Società Nazionale di Belle Arti, di cui fu uno dei fondatori. Nel 1879 ebbe la medaglia d'onore, fu eletto membro nell'Istituto nel 1904 e dal 1900 è grande ufficiale della Legion d'onore. Ha formato alla sua scuola parecchi allievi, specie americani, fra i quali notevolissimo Giovanni Sargent.

Guglielmo Régamey è certamente una figura più modesta. L'esposizione del 1900 ed il Museo del Lussemburgo lo hanno in parte riabilitato, ma egli non occupa ancora il posto a cui avrebbe diritto, chè fra molti maestri fu alla sua volta un vero pittore. Nacque a Parigi il 27 settembre 1837; due suoi fratelli si dedicarono al par di lui alla pittura. Col Fantin e col Legros egli seguì il corso della « Piccola Scuola » di disegno; e contemporaneamente ebbe a maestro il Bonvin, che lo amava e lo apprezzava molto. Debuttò come i suoi compagni al "Salon,, del 1859. Nel 1863 espose uno di quei soggetti militari, nei quali sapeva, restando sempre entro i limiti del pittoresco, ed impiegando una tecnica robusta, ricca di colore, esaltare i soldati d'Italia, di Crimea o d'Africa, ad una grandezza eroica. Al Lussemburgo si ammira una piccola tela meravigliosa, con dei corrazzieri seduti attorno al tavolo in un'osteria. Il Museo di Pau, più fortunato, possiede *I tamburini dei granatieri della Guardia* e la *Campagna d'Italia* esposta al "Salon,, del 1865: pittura forte e bellissima. Il Régamey lavorò anche a Londra, ove eseguì molti disegni per giornali illustrati. Profondamente addolorato dal disastro del 1870 si spense a Parigi il 3 gennaio 1875.

Una delle vittime più pietose di quei tristi giorni è Enrico Regnault, ucciso a Buzenval il 19 gennaio 1871, da una palla fuorviata, mentre egli si ostinava a voler rimanere sul campo di battaglia. La sua perdita fu veramente sentita in tutta la Francia, sebbene allora il paese non potesse più neppur contare i suoi lutti. Ma poche creature si affacciarono alla vita con naturale sì generoso e valoroso, e l'avvenire del Regnault si annunciava magnifico. Nato il 30 ottobre 1843 a Parigi, fra le mura del Collegio di Francia, egli era

il secondogenito del celebre scienziato Victor Regnault, membro dell'Accademia delle Scienze, e per qualche tempo direttore della manifattura di Sèvres. La vocazione del Regnault fu così precoce da sembrar prodigiosa; fin dall'età di tre anni non si poteva farlo star tranquillo se non dandogli una matita ed un pezzetto di carta. Suo padre però, volle che prima di darsi alla pittura, egli compisse i suoi studi. Uscito appena dal collegio, nel 1859 entrò nello studio del Lamothe, discepolo del Flandrin; frattanto non aveva mai tralasciato di disegnare, specialmente gli animali del giardino zoologico, che riproduceva di memoria. I suoi progressi furono rapidissimi; meritò il premio di Roma, e partì a quella volta nel 1866. *Automedonte che doma i corsieri d'Achille* fu il primo lavoro che egli mandò in Francia, e produsse con esso grande impressione; si credette di vedere in quella impetuosa pittura la pennellata energica e furiosa di un nuovo Géricault. La Spagna attirava il giovane irresistibilmente; ed egli vi andò nel 1868, ma vi trovò la rivoluzione. Assistette con entusiasmo alle frenetiche manifestazioni delle passioni popolari, e cercò di renderle intorno alla figura del celebre cospiratore *Juan Prim* (n. 121). La composizione, esposta al " Salon ,, del 1869 commosse profondamente il pubblico e lo Stato l'acquistò per il Museo del Lussemburgo, dal quale poi passò al Louvre. Il giovane artista rivela, nella figura di quello straordinario avventuriero, tutte le sue qualità di irruenza e di congenita generosità. « È un uomo piccolo, magro, dalla figura buffa, dalla testa piena di carattere », scrive lo stesso Regnault. « Egli ha finito di salire l'erta e fermato ad un tratto il cavallo, alla maniera spagnuola, saluta la libertà e insieme la patria, che gli è dato rivedere, non più come proscritto, ma come padrone ».

Il Regnault ritornò a Roma da dove mandò in Francia la *Giuditta* e la *Salomé*, poi si recò in Spagna, visitò Granata e passò al Marocco; ivi rimase affascinato, come già lo era stato il Delacroix, dal sapore pittoresco di quelle usanze e di quei tipi, dallo splendore di quel cielo. Ritornò in Francia verso la metà del settembre 1870, appena in tempo di rientrare a Parigi. Si arruolò in un battaglione di fanteria come semplice soldato. Fu abbattuto nella pienezza della sua felicità, poichè s'era appena fidanzato, nella pienezza del suo ingegno, poichè avrebbe ancor dato all'arte dei capolavori.



122. — G. G. Beniamino Constant: Gli ultimi ribelli.
(Parigi, Lussemburgo).

Capitolo VI.

LA SCUOLA FRANCESE

QUARTO PERIODO: DAL 1870 AL 1900.

GLI ultimi trent'anni del XIX secolo furono singolarmente favorevoli allo sviluppo delle arti. Per la forza stessa degli eventi cotesto periodo determinò il riepilogo di tutti i diversi tentativi, che si erano andati succedendo durante le diverse fasi artistiche dei decenni precedenti. I gravi avvenimenti, di cui la nazione francese era stata testimone, esercitarono una profonda influenza sulla coscienza generale. Le varie manifestazioni del pensiero subirono grandi modificazioni, e a traverso la letteratura e l'arte drammatica, anche la pittura ricevette una violenta scossa.

La data del 1870 ha infatti una importanza specialissima nella storia francese. Essa segna bensì l'ora di un immane strazio, ma apre anche un'êra novella alla libertà democratica ed al progresso sociale. La severa lezione insegnata da quei giorni tragici portò subito i suoi frutti. Una intensa vitalità pervase da quel momento tutti i rami dell'attività nazionale; fu più che un risveglio, fu una resurrezione.

La pittura si rialzò tosto e brillò di nuova, vivida luce; i "Salons" vennero subito riaperti, e già nel 1873, all'esposizione internazionale di Vienna l'arte francese affermava altamente la propria vigoria prendendo il primo posto fra tutti i concorrenti. I pittori sorti durante le generazioni precedenti erano allora nella pienezza della loro trionfante maturità, e molti giovani accorrevano ad ingrossare la gloriosa coorte. Sia nel centro, ligio alle tradizioni, sia nei gruppi indipendenti, palpitava un intenso ardore di vita.

Seguendo l'evoluzione naturale della scuola, una nuova generazione camminava sulle orme delle precedenti; e ad essa appartenevano artisti di ingegno pieghevole e vario, i quali sapevano toccare tutte le corde dell'ispirazione, e custodire, pur cercando di rinnovarle, le tradizioni della pittura storica, del nudo e del ritratto. I più anziani fra cotesti artisti erano Giulio Lefebvre e Roberto Fleury.

Giulio Lefebvre, nato il 10 marzo 1836 a Tournon (Senna e Marna), in una famiglia modesta, apprese nella sua città natale i primi rudimenti del disegno e andò poi a Parigi, in età di sedici anni appena, con una raccomandazione del vescovo d'Amiens per Paolo Guérin, che a sua volta lo indirizzò a Leone Cogniet. Questi lo ammise nel proprio studio; e il Lefebvre visse per parecchi anni con una piccola pensione che gli passava il municipio di Amiens; concorse quattro volte al premio di Roma, e nel 1859 ottenne il secondo e nel 1861, finalmente, il primo premio. Nello stesso anno espose per la prima volta al "Salon". Da Roma mandò *Bacco e la Ninfa* (n. 123), quadro esposto al "Salon" del 1866, ed acquistato dallo Stato per il Museo del Lussemburgo ove restò a lungo prima di passare al Museo di Lione. Cotesta graziosa composizione di genere antico, e veduta quasi a traverso i maestri della Rinascenza, venne riprodotta per arazzo dalle fabbriche Gobelins. Ben presto il Lefebvre prese posto accanto al Henner, al Cabanel, al Delaunay e al Baudry per le sue figure sia isolate che raggruppate, di donne nude; e contribuì con i suoi studi di un disegno purissimo e di una distinzione rara, a conservar in vita cotesto genere, prediletto in modo speciale dalla scuola francese. La sua *Donna coricata*, del 1868, e la *Verità*, del 1870, oggi al Lussemburgo, gli valsero un gran successo, che si rinnovò con la *Diana sorpresa*, con *Psiche*, ecc.

123. — Giulio Lefebvre: Bacco e la Ninfa. (Lione, Museo).

Al pari dei suoi predecessori, Giulio Lefebvre si compiacque anche nella pittura di teste espressive, e spesso prese a modelli dei tipi popolari italiani come la *Pensierosa*, la *Limonara*, oppur *Mignon*, l'*Orfanella*, ecc. Fu squisito ritrattista, e in cotesto genere rivelò al più alto grado le sue eminenti qualità di eleganza e di stile. I principali ritratti da lui eseguiti sono quelli di *Miss Laurence*, del *Signor Peltzel*, del *Principe Imperiale*, della *Principessa di Caraman-Chimay*, della *Signorina Ivonne Lefebvre*, sua figlia, ecc. Giulio Lefebvre è membro dell'Istituto dal 1897 e commendatore della Legion d'onore dal 1895.

Antonio Roberto Fleury è figlio del celebre pittore di quadri storici. Egli è nato a Parigi il 1.° settembre 1837. Allievo del Delaroche e di Leone Cogniet, seguì però anche i consigli e l'esempio del padre suo, che ebbe la felicità di veder giungere ad una tarda età. Rinunciò a concorrere ai premi di Roma, ma venne ugualmente in Italia nel 1862. Il suo primo "Salon" data dal 1866; vi si presentò con un quadro storico ed in pari tempo di scottante attualità, che dimostrava, nel figlio, lo stesso entusiasmo paterno per le cause dei grandi sacrificati. Il quadro era intitolato: *Varsavia 8 aprile 1861*; insieme ad esso il Fleury esponeva una pittura di vita popolare: le *Vecchie di piazza Navona*, acquistate per il Lus-

semburgo. Nel 1870 egli mandò al "Salon" la sua grande opera: *Gli ultimi giorni di Corinto*, che gli valse la medaglia d'onore. È l'illustrazione di un episodio della storia greca, preso da un brano di Tito Livio. Il console Meummius entra trionfante nella città lasciata senza difesa. Le donne ed i fanciulli, che si prostrano chiedendo pietà, sono venduti come schiavi, la città è saccheggiata e data in preda alle fiamme. Antonio Roberto Fleury ha continuato a dedicarsi alla pittura storica ed alla pittura decorativa. In questi ultimi anni però, il suo spirito inquisitore, sollecitato dalle produzioni dei centri indipendenti, andò cercando una forma d'arte più libera, emancipata dalle visioni tradizionali, e dei soggetti più intimi, emananti dalle realtà contemporanee. *L'ansietà* del Museo del Lussemburgo è un saggio di cotesta sua nuova orientazione.

Antonio Roberto Fleury è stato presidente della Società degli Artisti francesi, e lo è tutt'ora di quella utilissima associazione, che viene volgarmente designata col nome del suo fondatore: associazione Taylor. Egli fu creato commendatore della Legion d'onore nel 1907.

In ordine di nascita si succedono dopo il Fleury l'Humbert e Beniamino Constant, il Cormon, il Maignan e Luca Oliviero Merson.

Ferdinando Humbert è nato a Parigi l'8 ottobre 1842. Anche la sua carriera, come quella del Fleury, presenta due fasi ben distinte. Un primo periodo durante il quale l'artista segue con intelligenza la via tradizionale; ed un secondo in cui la sua personalità si afferma in tutta la sua sensibilità, e si volge allo studio di quei nuovi veri appassionatamente discussi, alla ricerca dell'atmosfera e dell'accordo fra le figure e l'ambiente. L'Humbert dai soggetti storici o religiosi, trattati nei primi anni, passò poi alla pittura decorativa, indi al ritratto; genere nel quale si accostò felicemente alla scuola inglese.

124. — Ferdinando Humbert: I quattro culti dell'uomo. (Parigi, Pantheon).

Allievo del Picot e del Cabanel, egli si valse sopratutto dei preziosi consigli del Fromentin. Espose per la prima volta al "Salon" del 1865, ove si presentò con una *Fuga di Nerone*, e ottenne ai seguenti "Salons" una serie di successi, confermatigli da parecchie medaglie. Nel 1869 si fece particolarmente notare per la sua *Messaouda*, bella figura orientale. Nel 1874 una sua *Vergine col Bambino Gesù* di buona intonazione e fine fu acquistata per il Lussemburgo. Chiamato a collaborare alla decorazione del Pantheon gli toccò dipingere dei soggetti storici, appropriati alla primitiva destinazione dell'edificio, e svolse nelle quattro campate messe a sua disposizione, il tema d'ordine filosofico: *I quattro culti dell'uomo* (n. 124). Lo trattò alla maniera decorativa di Puvis de Chavannes, ricordando molto a proposito tutti i tentativi che erano stati fatti per riprodurre i fenomeni dell'atmosfera e della luce. Infine anch'egli si rivelò sotto un aspetto nuovo come ritrattista di eleganza aristocratica. Il Lussemburgo possiede due suoi ritratti

di sottili tonalità grigie, e di squisita distinzione. Ferdinando Humbert è membro dell'Istituto dal 1902 e commendatore della Legion d'onore dal 1906.

Benchè nato a Parigi, il 10 giugno 1845, Giovanni Giuseppe Beniamino Constant appartiene alla così detta scuola di Tolosa. Egli crebbe infatti in quella città e apprese colà, alla Scuola di Belle Arti, gli elementi dell'arte sua. Nel 1866, conquistatosi il premio della Città, ritornò a Parigi ove, l'anno dopo, entrò nello studio del Cabanel. Dalla sua antica famiglia di linguadoca dei Constant di Saligné, imparentatasi nel seicento con i Constant di Rebecque, discende anche il celebre uomo di Stato, omonimo del pittore; il quale poi a sua volta sposò una Arago, figlia di Emanuele Arago, senatore e ambasciatore a Roma.

Il primo "Salon,, del Constant data dal 1869, anno in cui egli espose un *Amleto* molto romantico. Poco dopo partì per la Spagna, ove si incontrò col Fortuny, che esercitò

125. — Fernando Cormon: Caino.
(Parigi, Lussemburgo).

su di lui il prestigio della sua brillante e suggestiva tavolozza. Di là passò al Marocco e ne rimase ammirato. Dal 1873 in poi espose tutta una serie di scene orientali, che gli servirono di pretesto per ottenere degli effetti drammatici, e per sfoggiare una straordinaria virtuosità pittorica. Ricorderemo: l'*Entrata di Maometto a Costantinopoli*, gli *Sheriffi* (ora al Museo di Carcassonne), la *Giustizia dello Sheriffo* (al Museo del Lussemburgo), e gli *Ultimi ribelli* (n. 122) (dello stesso Museo), esposti al "Salon,, del 1860; sono i lavori più caratteristici di cotesta specie d'orientalismo su cui sembra esser passato il soffio tragico e magnificatore del Leconte de Lisle. Lo stesso gusto fastoso e drammatico lo portò verso l'antico oriente, e gli suggerì le figure di *Giuditta, Erodiade, Giustiniano* e *Teodora*. Egli fu incaricato di eseguir grandi decorazioni murali, specie per la Sorbona; sul finire della sua vita si dedicò più di tutto al ritratto; viaggiò in America ed in Inghilterra ove posarono per lui parecchi alti personaggi, tra cui Lady Hélène Vincent, Lord Dufferin e la regina Vittoria. Il Lussemburgo possiede il ritratto di suo figlio e di sua zia, che sono fra le più geniali manifestazioni di questa forma del suo ingegno. Creato membro dell'Istituto nel 1893, ebbe la medaglia d'oro nel 1896, e divenne commendatore della Legion d'onore nel 1900. Beniamino Constant morì a Parigi il 26 maggio 1902.

Fernando Cormon, figlio dell'autore drammatico noto pei suoi grandi successi, è

EDGARDO DEGAS - LA BALLERINA.
(Parigi, Museo del Luxembourg) :: :: ::

126. — Edoardo G. B. Detaille: Il sogno.
(Parigi, Lussemburgo).

nato a Parigi il 22 dicembre 1845. La sua precoce disposizione per il disegno venne incoraggiata dal padre, che lo affidò al pittore Portaëls di Anversa. Egli entrò più tardi nello studio del Cabanel, e ricevette i consigli del Fromentin. Nel 1870 si presentò per la prima volta al "Salon,, con una scena delle *Nozze dei Nibelunghi;* e continuò poi a cercar ispirazione in quell'orientalismo suntuoso e feroce, creato in letteratura dal Leconte de Lisle e dal Flaubert, ed illustrato, già lo abbiam veduto, dal pennello di Beniamino Constant. Nel 1873 espose *Sità* e nel 1875 *La morte di Ravana.* Nello stesso anno ottenne il premio del « Salon », premio di fondazione recente, e partì per la Tunisia, da dove portò, al ritorno, numerosi studi. Nel 1880 ottenne un notevole successo col suo *Caino* (n. 125) suggeritogli dal poema di Victor Hugo, e che è rimasto l'opera sua più popolare. In quella marcia rapida e affannosa del vecchio maledetto, che, seguìto dalla sua numerosa famiglia, fugge senza tregua a traverso il deserto, col gesto incerto, e lo sguardo assorto nel suo sogno e nel suo rimorso, il pittore manifestò infatti delle belle qualità epiche. La vasta composizione fu acquistata dallo Stato per il Museo del Lussemburgo. D'allora in poi il

127. — Amato Nicola Morot: Rezonville.
(Parigi, Lussemburgo).

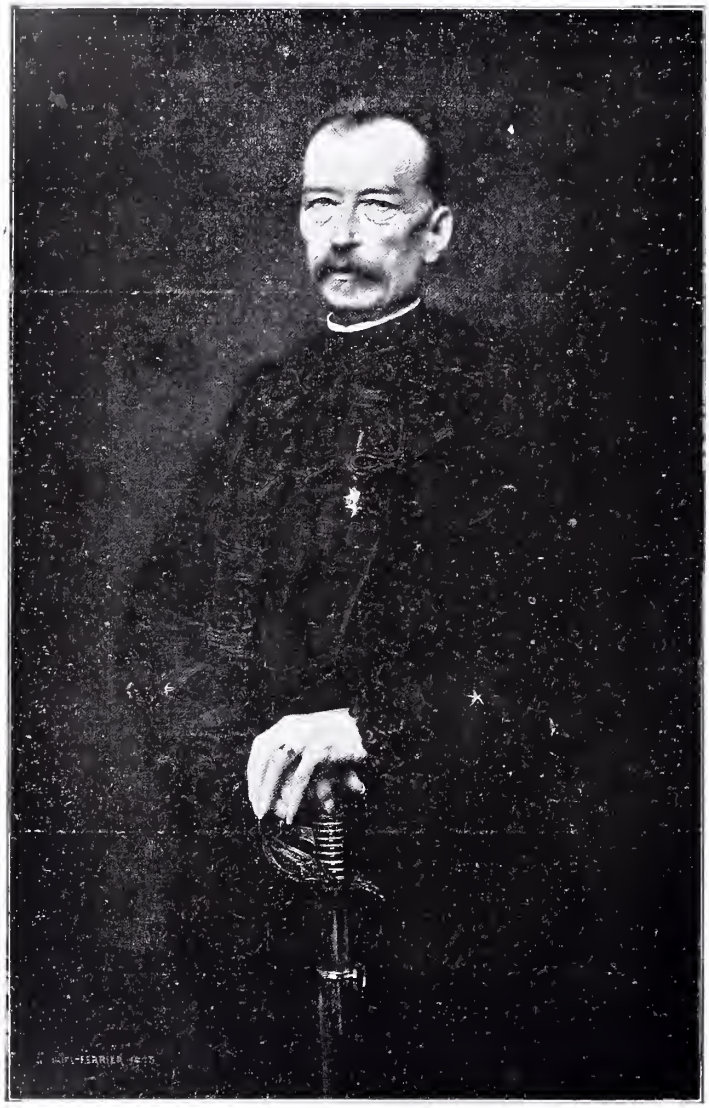
Cormon sembra trattar di preferenza scene dell'umanità primitiva. Nel 1884 espose al Museo di Saint-Germain *Il ritorno da una caccia all'orso*; nel 1892 *I funerali di un Capo dell'età del ferro* e una serie di decorazioni su questo tema, per il Museo di Storia naturale. La grande tela dei *Vincitori di Salamina*, che gli valse la medaglia d'onore del 1887 fu portata al Lussemburgo e destinata poi al Museo di Rouen.

Il Cormon che ha molto viaggiato, letto e veduto, si è occupato con piacere anche d'altri generi di pittura; e ha dipinto degli interni, dei fiori, dei soggetti di storia moderna come i *Granatieri della guardia a Essling* e dei ritratti degni di nota per sobrietà e serio carattere espressivo. (Enrico Maret, Lehoux, e il signor Emilio Loubet; questi ultimi due sono oggi al Lussemburgo). Fernando Cormon è membro dell'Istituto dal 1898, e ufficiale della Legion d'onore dal 1889.

Alla stessa generazione ed allo steso ambiente intellettuale e colto appartennero Alberto Maignan e Luca Oliviero Merson. Il primo, nato a Beaumont (Sarthe) il 14 ottobre 1845, morì a Saint-Prix il 29 settembre 1908. Dopo aver seguìto degli studi legali, si dedicò alla pittura e lavorò sotto la direzione del Luminais che era stato fra i primi a cercar ispirazione nella storia dei Merovingi messa di moda dai racconti di Agostino Thierry. Il suo primo "Salon,, data dal 1867. Espose sul principio dei paesaggi e degli interni. Un viaggio in Spagna, svegliò in lui il gusto del colore, e pur conservan-

dosi fedele al suo primo maestro egli parve accostarsi a Gian Paolo Laurens, nella scelta dei soggetti storici e drammatici; infatti dipinse: *Federico Barbarossa ai piedi del papa* (1876); *L'attentato di Anagni* (1877); *Luigi IX consola un lebbroso* (1878); *Ultimi momenti di Clodoberto* (1880); e *L'incontro di Dante con Matilde* (1881) che ora trovasi al Museo di Amiens, dopo di esser stato per qualche tempo al Lussemburgo.

Spirito colto, inquisitore e aperto, il Maignan trattò gli argomenti più diversi dilettandosi anche di forme allegoriche. In tal genere compose: *La voce della campana a stormo* (" Salon ,, del 1888 e poi al Museo d'Amiens), l'*Assenzio*, la *Fortuna che passa* e *Carpeaux*, che gli valse la medaglia d'onore nel 1892, ed è ora al Lussemburgo. Il Maignan fu nominato ufficiale della Legion d'onore nel 1895.



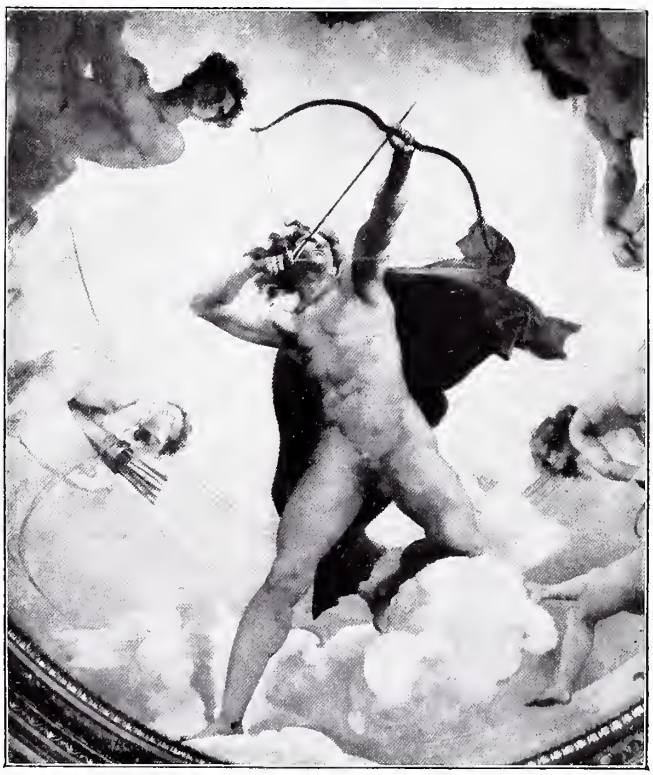
128. — Gabriele Ferrier: Il generale André. (Parigi, Lussemburgo).

Luca Oliviero Merson, figlio di Oliviero Merson, noto critico d'arte, è nato a Parigi il 21 maggio 1846 ed è cresciuto a buona scuola, trovando nell'ambiente familiare tutti quegli incoraggiamenti, che la sua vocazione richiedeva.

Allievo del Chassevent e del Pils, riportò nel 1869 il premio di Roma; e venuto fra noi si diede specialmente a studiar le opere dei così detti *primitivi*: Masaccio, e frate Angelico, il Ghirlandaio e il Botticelli. Non parrà strano che egli pure rimanesse impressionato dalla leggenda francescana, da cui tanti artisti trassero ispirazione; il suo delicato sentimento della natura, destatosi fra il tumulto delle discussioni intorno al nuovo naturalismo, vivificatore della scuola, si esaltò al soffio di quella poesia immortale. Nel 1878, egli espose il *Lupo di Gubbio*, ripresa di un piccolo bozzetto mandato da Roma, ed ottenne il primo successo. L'anno seguente un altro grazioso quadro di soggetto religioso che diventò subito popolare: il *Riposo in Egitto*, venne ad accrescere la sua fama; e nel 1880 riportato verso il suo santo prediletto, egli dipinse *San Francesco che predica ai pesci*, opera d'arte ad un tempo arcaica e affettata; spontanea e pensosa, eseguita col sentimento commosso di un artista, che tratta un argomento caro al suo cuore. Oliviero Merson ha dipinto molte altre piccole tele illustrando con la stessa sensibilità, verista e poetica a un tempo, delle leggende religiose. Ma si è distinto altresì molto come decoratore, ed ha eseguito importanti lavori alla Corte di Cassazione, al Palazzo di Città, all'Opera comica, al castello di Chantilly. Ha

composto molti disegni per vetriate e per illustrazioni. Luca Oliviero Merson è membro dell'Istituto dal 1892 e ufficiale della Legion d'onore dal 1900.

Edoardo Gian Battista Detaille è di due anni minore del Merson, essendo nato a Parigi il 5 ottobre 1848; è il pittore popolare dell'esercito francese. Manifestò assai per tempo il suo gusto per la pittura specie per la pittura militare, e la sua vocazione non fu contrastata dalla famiglia ma si volle che prima di dedicarsi all'arte egli compisse regolarmente i suoi studi. Baccelliere a dieciassette anni, fu indi affidato al Meissonier, che lo tenne come allievo e come amico, e lo seguì passo a passo, per così dire, sino al 1870 nei suoi lavori di soggetto militare e di scene di genere, riportandosi di preferenza ai tempi del Direttorio. Al ritorno del giovane da un viaggio in Spagna ed in Algeria, scoppiò la guerra; egli si arruolò come semplice soldato nelle compagnie mobili e partecipò a tutte le eroiche lotte intorno a Parigi. Il suo spirito rimase vivamente impressionato da quelle vicende; e da allora in poi, insieme all'amico Alfonso di Neuville, (1836-1885) che gli fu come fratello intellettuale e spirituale, dedicò tutte le sue energie a rincuorare i vinti con le sue tele vibranti di patriottismo e di verità. *La veduta di Champigny* di cui l'episodio principale è conservato al Museo di Versailles, riunì in stretta collaborazione lo spirito dei due amici. Di poi il Detaille andò allargando la sua maniera; e nelle nuove composizioni come la *Resa di Huningue* ed *Il sogno* (n. 126) che sono al Museo del Lussemburgo, fece le figure grandi al naturale. Quest'ultima tela è come la sintesi di tutti i suoi studi sull'esercito francese moderno, e su quel piccolo fantaccino che egli conosce così a fondo. Il *Sogno* gli valse la medaglia d'onore al "Salon" del 1888. Il Detaille ha dipinto inoltre delle decorazioni per il Palazzo di Città e per il Pantheon, ed eseguito anche qualche ritratto di militari; fra gli altri quello del Principe di Galles (divenuto poi Edoardo VII) a cavallo. Egli è stato creato membro dell'Istituto nel 1892, e commendatore della Legion d'onore nel 1897.

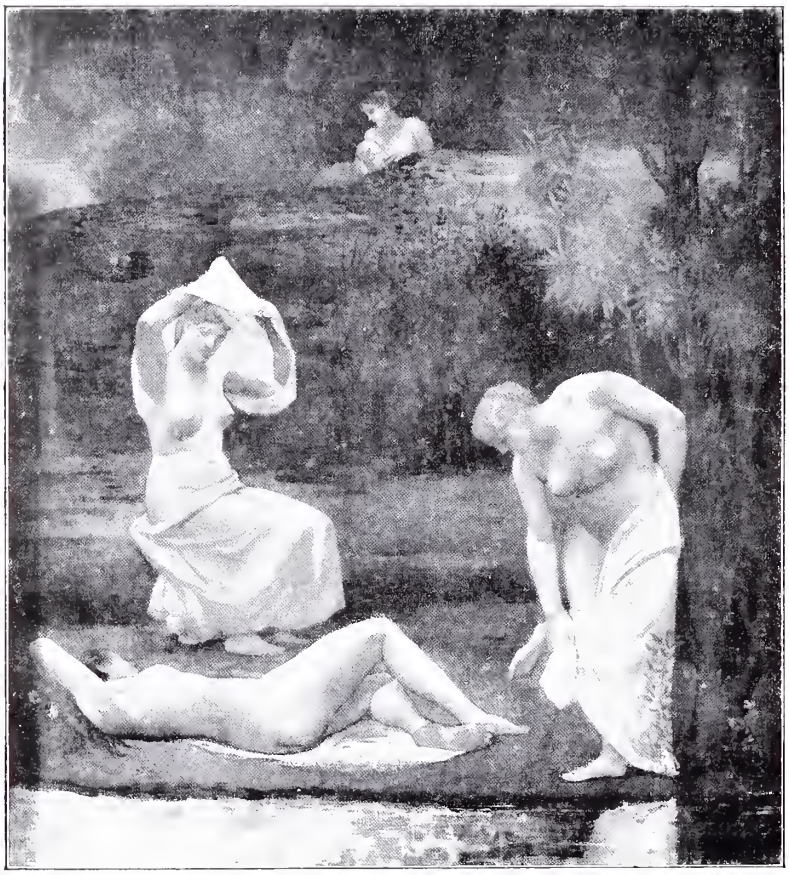


129. — Paolo Baudry: Le quattro ore del giorno. (Frammento).

Amato Morot e Raffaello Collin vennero al mondo a un giorno solo di distanza l'uno dall'altro. Amato Nicola Morot è nato il 16 giugno 1850 a Nancy ove suo padre esercitava la professione di tappezziere. Il suo gusto per il disegno si manifestò alla scuola della sua città natale, che poi lo mandò pensionato a Parigi. Entrò nello studio del Cabanel ed ottenne il primo premio del 1873. Nello stesso anno espose per la prima volta al "Salon". I suoi successi furono rapidi, poichè egli conquistò successivamente tutte le medaglie, compresa quella d'onore del 1880, assegnata al suo *Buon Samaritano*. Si è distinto in tutti i diversi generi coltivando a volta a volta la pittura storica, la pittura decorativa e il ritratto (ebbe a modelli il principe d'Aremberg, il Gérôme, e E. Hébert, le cui fattezze sono al Lussemburgo) e si è dedicato con fortuna anche alle scene militari creando delle composizioni piene di vigoria e di movimento; ricordiamo: *Reischoffen* al Museo di

Versailles, e *Rezonville* (n. 127) (16 agosto 1870) al Museo del Lussemburgo. Quest'ultimo quadro rappresenta la famosa carica di cavalleria. Sul primo piano quattro o cinque corazzieri prussiani fuggono verso sinistra a spron battuto, volgendosi contro alcuni corazzieri francesi che li hanno raggiunti. In fondo a dritta, il drappello francese vien di carriera come un vortice furioso. Il quadro figurò al "Salon" del 1886. Amato Morot è anche scultore: e attende ora ad eseguire il monumento di suo suocero il Gérôme. È membro dell'Istituto sin dal 1898 e ufficiale della Legion d'onore dal 1900.

Raffaele Collin è nato a Parigi il 17 giugno 1850. Fece i primi studi nella capitale, al Liceo di San Luigi; e passò poi a Verdun, ove incontrò Sebastiano Lepage. Al pari dell'amico, decise di dedicarsi alla pittura e, ritornato a Parigi, entrò nello studio del Bouguereau, poi in quello del Cabanel, ove erano il Lepage, il Morot, il Cormon e Beniamino Constant. Il suo primo "Salon" data dal 1873. Col *Sonno*, ora al Museo di Rouen, egli vi ottenne subito una medaglia di secondo grado. Quest'opera dimostrava già la sua delicata comprensione del nudo; di poi affermatosi ripetutamente nell'*Idillio* (1875), in *Dafne e Cloe* (1877), e in un altro *Idillio* (1882), nell'*Estate* e finalmente in *Floreale*, lavoro acquistato dallo Stato al "Salon" del 1886 e posto al Lussemburgo. È uno dei più seducenti studi di nudo della scuola contemporanea. Una giovane donna nuda stesa sull'erba primaverile, tiene in bocca un filo d'erba e ha gli occhi leggermente velati dall'ebbrezza dell'aria e della luce che accarezzano il suo bel corpo candido. Raffaele Collin è stato fatto ufficiale della Legion d'onore nel 1899, ed è l'ultimo eletto (1909) fra i membri dell'Istituto.



131. — P. C. Puvis de Chavannes: L'estate. (Frammento).

Il predecessore immediato del Collin nell'illustre accolta è Gabriele Ferrier entrato all'Istituto nel 1906. Egli è nato a Nîmes il 29 settembre 1847. Ebbe la sua prima educazione artistica in quella città; andò poi a Parigi e vi seguì le lezioni del Lecoq e del Boisbaudran, fu in seguito allievo del Pils e del Hébert. Nel 1872 si meritò il premio di Roma ed al "Salon" del 1876, ove per la prima volta si produsse con *Davide vincitore di Golia*, conseguì una medaglia. L'opera si trova ora al Museo di Nîmes. Nel 1878 ottenne un altro successo con la *Sant'Agnese martire*, ora al Museo di Rouen. Dipinse delle scene storiche a scopo decorativo; tale la *Glorificazione delle Arti*, che è all'Ambasciata di Francia a Berlino. Nel 1903, con la sua *Pietà* e con la vigorosa figura del *Generale André* (n. 128),

130. — P. C. Puvis de Chavannes: La pace.
(Amiens, Museo).

allora ministro della guerra, conseguì la medaglia d'onore; quest'ultimo dipinto è al Lussemburgo. Gabriele Ferrier è fin dal 1903 ufficiale della Legion d'onore.

Il più giovane pittore oggi membro dell'Istituto, è Francesco Flameng figlio del celebre incisore Leopoldo Flameng. Nato a Parigi il 6 dicembre 1856, fu allievo del Cabanel e di Gian Paolo Laurens. Il suo primo "Salon" data dal 1875. Nel 1879 insieme ad una medaglia, conseguì anche il gran premio del "Salon".

Francesco Flameng ha riprodotto di preferenza soggetti storici, compiacendosi particolarmente di episodii dell'epoca della Rivoluzione; ricordiamo la sua *Battaglia di Eylau* del Museo del Lussemburgo. Ha trattato anche il quadro di genere ed infine ha ottenuto sia in Francia che in Inghilterra gran successo con dei ritratti ideati secondo la maniera dei maestri inglesi del XVIII secolo, specie del Gainsborough. Ufficiale della Legion d'onore nel 1896, Francesco Flameng è membro dell'Istituto fin dal 1905.

132. — Gian Carlo Cazin: Agar ed Ismaele. (Parigi, Lussemburgo).

Accanto alla naturale evoluzione della scuola, si son venute manifestando due condizioni di fatto, che ormai sensibilmente concorrono a determinare la produzione artistica di quest'ultimo periodo: 1.° il grande movimento della pittura monumentale, che influisce sopra l'ispirazione d'ordine imaginativo, 2.° lo sviluppo eccezionale della pittura di paesaggio, e la sua influenza sulla pittura di figura, che modificano l'orientamento dell'osservazione. Dopo le grandi decorazioni del Delacroix, del Chassériau e di Ippolito Flandrin, la pittura monumentale non brillò mai di tanto splendore. Il governo del secondo impero aveva bensì tentato di incoraggiare cotesta manifestazione d'arte, ch'è forse fra tutte la più nobile, ma non era già possibile suscitare il capolavoro in quell'ambiente accademico, allora favorito dalle sfere ufficiali.

Tuttavia il rinnovamento s'è venuto preparando sin da quel tempo con due pittori che occupano nel periodo attuale un posto specialissimo: il loro nome è Paolo Baudry e Puvis de Chavannes. Paolo Baudry nacque a La-Roche-sur-Yon il 7 novembre 1828 e morì a Parigi il 17 gennaio 1886. Era figlio di un umile zoccolaio, che allevò coraggiosamente i sette figlioli rimastigli su tredici che ne aveva avuti. Il giovinetto fu messo dai suoi ad imparare il violino; e incominciò all'età di tredici anni a guadagnarsi da vivere col suo istrumento. Ma la passione pel disegno si rivelò in lui più forte delle disposizioni musicali e, incoraggiato dal professore di disegno del Liceo, egli insistette presso i genitori perchè

gli concedessero di seguire la sua vera vocazione. Dopo i primi studi fatti alla Roche-sur-Yon, andò nel 1844 a Parigi, sovvenzionato da una pensione municipale; entrò alla Scuola di Belle Arti nello studio del Drölling e, nel 1847 ottenne il secondo, nel 1850 il primo premio di Roma, contemporaneamente al Bouguereau.

Il Baudry trovò in Italia i maestri dai quali doveva trarre ispirazione per tutta la vita. Sedotto sul principio dai primitivi si volse poi a studiare Raffaello, il Correggio ed i veneziani. Il suo quadro *La fortuna ed il bimbo* così calmo, bello e seducente esposto al " Salon ,, del 1857, proclama una parentela con Tiziano che l'autore non cerca di nascondere. Nel colore ambrato delle carni, nei begli accordi dei toni rossi e azzurro cupo, nella

133. — Edoardo Manet: Colazione sull'erba.
(Parigi, Collezione Moreau).

composizione e negli atteggiamenti vive il ricordo della celebre tela di Palazzo Borghese *L'Amor sacro e l'Amor profano.* Dal 1865 in poi, nonostante i clamorosi successi ottenuti dalle sue opere, il Baudry tralasciò di esporre ai " Salons ,, per consacrarsi esclusivamente al lavoro colossale che gli era stato affidato e che sembra dovesse prendere tutta la sua vita: la decorazione del ridotto dell'Opera ricostruito da C. Garnier. Vi lavorò per dodici anni; ma, prima di accingersi all'alta impresa, andò, a scopo sempre di studio, a Roma nel 1864, nel 1868 in Inghilterra ed in Spagna, e nel 1870 a Venezia; ma allo scoppiar della guerra, ritornò immediatamente in patria per arruolarsi in una compagnia di fanteria. Più tardi venne di nuovo in Italia, e a Roma fu come ossessionato dall'arte di Michelangelo, che egli studiò e copiò con passione. Finalmente sentendosi maturo si mise all'opera e nel 1874 espose alla Scuola di Belle Arti quella magnifica serie di trentatre dipinti destinati ad illustrare il trionfo della musica e specialmente della musica teatrale. Quell'esposizione fu un avvenimento importantissimo per la gloria della scuola francese e per l'onore del paese che si trovava all'indomani dell'immane disastro. Se le riminiscenze dei grandi

nostri italiani della Rinascenza avevano guidato e sostenuto il Baudry nel compimento dell'opera sua, egli aveva, però con nobile indipendenza, creata un'arte sua propria, un'arte affatto moderna, di sovrana eleganza, di una grazia ad un tempo fiera e gustosa, che rinnovava il genere allegorico con un certo ritmo ardente pieno di movimento e di vita. Il Baudry che fu poi incaricato delle decorazioni della Corte di Cassazione e del Castello di Chantilly, aveva provato le sue forze, prima di accingersi alla decorazione dell'Opera, affrescando il palazzo di una signora celebre nella società equivoca, sposata al conte Henckel di Dannersmarck, e conosciuta sotto il nome di Paiva, viale dei Champs-Elysées. Spirito libero, inquisitore, inquieto, il Baudry non studiò soltanto le opere dei sommi, ma accolse tutte le manifestazioni d'arte che si produssero intorno a lui. La sua maniera si andò quindi gradatamente modificando, e negli ultimi anni essa era divenuta più che mai luminosa. La *Verità*, conservata al Lussemburgo, è una delle più simpatiche manifestazioni di cotesto fresco e limpido ingegno. Il Baudry eseguì anche parecchi ritratti. Nel 1870 egli fu eletto membro dell'Istituto, senza aver per anco sollecitato tale onore, e nel 1875 fu creato commendatore della Legion d'onore.

134. — Edoardo Manet: Olimpia.
(Parigi, Louvre).

Ricorderemo qui anche un altro artista, che pur vivendo lontano dalle esposizioni, esercitò una certa influenza sullo sviluppo della pittura decorativa: Vittorio Galland, pittore di cultura profonda, di spirito metodico e di gusto, sicuro. Nato a Ginevra nel 1822 da genitori francesi, e morto a Parigi nel 1892, egli è rappresentato al Lussemburgo da una piccola composizione graziosa: *Il giorno dei rami*. Ma le opere sue più importanti sono delle vaste decorazioni murali, che egli eseguì per il Palazzo di Città, per il Pantheon, per l'albergo Continentale, pel palazzo del sig. Van der Bilt a New York, per parecchi altri palazzi privati; nonchè molti disegni per gli arazzi di Gobelin.

E veniamo ora a dire di colui la cui opera domina tutta l'età nostra: Puvis de Chavannes. Nato il 14 dicembre 1824 a Lione, ove suo padre era ingegnere capo delle miniere, Pietro Cecilio Puvis de Chavannes era di origine e di temperamento un borgognone. Terminati gli studi al Liceo Enrico IV, egli sembrò dapprima esitare nella scelta fra la Scuola Politecnica e gli studi di diritto; ma di ritorno da un viaggio in Italia stabilì di dedicarsi invece alla pittura. Studiò con Enrico Scheffer e con il Couture; però il suo orientamento artistico fu specialmente determinato da un suo secondo viaggio in Italia, compiuto nel 1848. Trasse ispirazione sugli inizî dai maestri del XVI secolo, fra cui predilesse i veneziani, e dai decoratori della scuola di Fontainebleau; subì in pari tempo le influenze opposte dell'Ingres e del Delacroix, e più ancora quella del suo amico Chassériau, che i diversi elementi aveva saputo amalgamare e fondere; risalì poi verso i primi fiorentini, che insieme agli antichi esercitarono in appresso un'azione decisiva sulla sua estrinsecazione artistica.

Egli si presentò per la prima volta al "Salon" del 1850; rifiutato all'esposizione susse-

guente ricomparve agli occhi del pubblico soltanto nel 1859 col *Ritorno dalla caccia*, quadro di carattere ancora incerto ora al Museo di Marsiglia. Nel 1861 si affermò definitivamente, con un'opera che è rimasta una delle sue più seducenti creazioni; accolta con entusiasmo, essa servì poi ai detrattori per gettar discredito sugli ulteriori suoi lavori più indipendenti: era il primo gruppo della magnifica decorazione del Museo d'Amiens, che doveva comprendere da ultimo sei grandi composizioni accompagnate da quattro grandi figure monumentali con ornamentazioni in chiaroscuro. La *Pace* e la *Guerra* erano state ideate senza uno scopo definito; ma l'architetto Diet, che costruiva il Museo di Amiens, comprese lo straordinario partito che se ne avrebbe potuto trarre, e col concorso dello Stato, ma sopratutto grazie al generoso disinteresse dell'artista, si assicurò le due opere. Nulla di più squisito di questa grande visione della *Pace* (n. 130), bella come un sogno antico, che evoca i nomi di Virgilio e del Poussin, gli antenati spirituali del Chassériau, il quale più di ogni altro iniziò all'arte Puvis de Chavannes. Oltre alla decorazione del Museo di Amiens, decorazione di cui fanno parte *Lavoro* e *Riposo* (1863), *Ave Picardia nutrix* (1865) e *Ludus pro patria* (1882), l'artista eseguì altri grandi lavori a Marsiglia (1870) e a Poitiers (1874-1875). Al Pantheon si ammirano di lui: l'*Infanzia di Santa Genoveffa* (1878-1879) e l'ultima opera, il *Vettovagliamento di Parigi* (1897-1898), altri suoi dipinti adornano il Museo di Lione, la Sorbona (1887), il Museo di Rouen (1890-1891), il Palazzo di Città di Parigi (1893) e il Palazzo della Biblioteca di Boston (1895). Quando, nel 1876, venne scoperto il primo affresco dell'*Infanzia di Santa Genoveffa, Santa Genoveffa che prega*, fu una sorpresa generale. Critica e pubblico che, dopo il successo della *Pace*, avevan messo il broncio all'artista, non comprendendo la sua evoluzione, restarono egualmente sedotti da tanta grazia di giovinezza, da tanta freschezza, e sincerità di sentimento, dall'accordo felice quanto insolito delle figure col paesaggio. Da quel giorno la fama di Puvis de Chavannes fu assicurata, e la sua influenza sul progresso della pittura murale, si esercitò grandissima in quegli anni appunto in cui Parigi risorgeva sulle rovine degli incendi e provvedeva con nuovi edifici ai nuovi bisogni della democrazia. Il fascino di quelle composizioni, nate da un felice connubio di sogno e di realtà, di verità e di bellezza, di convenzione e di verosimiglianza, apparve ancor più penetrante per la natura dei soggetti d'ordine generale, quali l'*Inverno* e l'*Estate* (n. 131) del Palazzo di Città, con quelle belle donne che scherzano sulle rive di un fiume; il *Bosco sacro caro alle Muse*, *Visione antica*, la *Sorbona*, e *Le Muse ispiratrici che acclamano il messaggero della luce*, della biblioteca di Boston. Tutta l'acutezza del pensiero e di quella filosofia seria e melanconica che associa la grazia all'austerità, si manifesta però ancor più fortemente nelle tele minori, discusse per molto tempo, anche dopo i successi conseguiti del loro autore in altri tempi. Ricorderemo il *Povero pescatore* del Museo del Lussemburgo; nella sua facile alle-

135. — Edoardo Manet: La serra.
(Berlino, Museo).

goria, l'opera esprime col disegno un po' indeterminato, col paesaggio squallido, coi sapienti e sottili accordi del colore, la poesia disperata di una vita che si perde senza vantaggio, mentre l'infanzia coglie anche fra le dune sterili il raro fiore della speranza. Puvis de Chavannes morì a Parigi il 24 ottobre 1898.

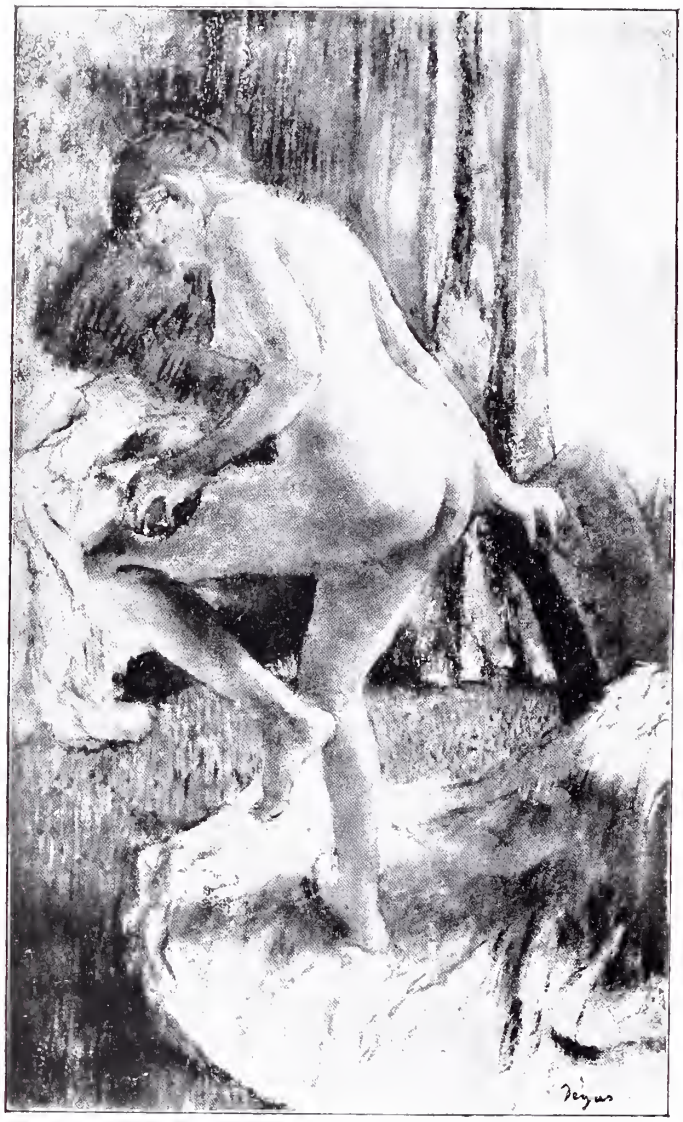
Il paesaggio ha una parte molto importante nell'opera di Puvis de Chavannes, vi figura come un elemento armonizzante, ricco di seduzione e di persuasione; e serve altresì ad affermare il carattere morale delle composizioni. Si direbbe che le scene da lui imaginate siano inseparabili dalla cornice in cui esse si svolgono e che le adorna, le completa, certe volte anche, le spiega. Nei quadri di Gian Carlo Cazin avviene invece il fenomeno opposto. Il Cazin è essenzialmente paesaggista, ma in certi momenti la natura assume per lui un significato spirituale, che egli sembra riassumere e concentrare in qualche figura o in qualche scena, per esprimere, sotto forme umane, l'impressione dell'ora e del luogo. Così nella tela di *Agar ed Ismaele* (n. 132) il gruppo commovente della sposa scacciata col suo figlioletto, sembra impersonificare l'intima tristezza di quella landa sterile e desolata, interrotta soltanto da giunchi e da cespugli di ginepro. Il dipinto appartiene al Museo del Lussemburgo, e fu esposto al " Salon ,, del 1880. Il Cazin contava allora trentanove anni ed era da poco arrivato alla gloria. Nato il 29 maggio 1841 a Samer (Pas-de-Calais) aveva avuto una prima giovinezza, se non agitata, certo insolitamente movimentata. Figlio di un medico aveva studiato prima a Boulogne poi in Inghilterra: ottenuto indi di dedicarsi alla pittura era andato a Parigi, ed era stato l'allievo prediletto di Lecoq de Boisbaudran alla " Piccola Scuola ,, di disegno. Insegnò poi a sua volta alla scuola d'architettura fondata dal Trélat; e a Tours ove divenne direttore della Scuola e conservatore del Museo. Nell'anno della guerra salvò il famoso Mantegna prima di partire per l'Inghilterra con la moglie, signora Maria Cazin, e il figliolo, il piccolo Michele, che più tardi continuarono le sue tradizioni e l'opera sua; si dedicò poi tutto alla sua passione per la ceramica così da divenir uno dei più degni precursori della rinascente arte del fuoco. Ritornato in Francia espose dei quadri che sorpresero a tutta prima per il misto di naturalismo e di poesia di paesaggio e di leggenda che li animava, per l'originalità della loro composizione e per la strana trasposizione di elementi moderni in scene della Bibbia e del Vangelo. Ma il pubblico non potè a lungo resistere a tanta grazia insinuante, alla tenerezza commossa dell'espressione, a quel misto di severità e di soavità.

136. — E. I. Germano Degas: Le lavandaie.

Il ricordo di festa, proprietà della città di Parigi, è un saggio di decorazione, poichè è bene ricordare che il Cazin si sentiva l'anima di un decoratore e fin dal suo arrivo a Parigi aveva voluto lavorare con Puvis de Chavannes. Il *Ricordo* è una specie di allegoria

repubblicana; in cui figurano i sogni e le speranze nati, in seguito all'istituzione della festa nazionale del 14 luglio, dall'unione del Coraggio, della Scienza e del Lavoro, per stabilire il regno della Concordia. Ma tanto nell'allegoria quanto nella leggenda la seduzione del Cazin non proviene già da indovinelli e da emblemi, ma dalla poesia che emana dalla stessa realtà. Questa tela venne esposta nel 1881.

Il Cazin fu uno dei fondatori della Società Nazionale di Belle Arti; e lo crearono commendatore della Legion d'onore nel 1900. Morì a Lavandou il 17 marzo 1901.



137. — E. I. Germano Degas: Dopo il bagno.

Verso il 1870 la pittura di paesaggio propriamente detta aveva ormai acquistato una importanza che andò poi aumentando di giorno in giorno. Qualcuno dei vecchi maestri, viveva ancora, circondato da un'aureola di gloria; e già, attratti dall'esempio, pullulavano numerosissimi i nuovi cultori della natura. Dovremo d'ora innanzi limitarci a citare soltanto dei nomi, poichè troppo generale è il merito di cotesti valorosi campioni della nobile schiera, sempre agli avamposti dell'arte. Tutte le conquiste del romanticismo, del naturalismo e del verismo, unite e fuse, danno ormai alla scuola una grande ricchezza e varietà; e da quegli sforzi multipli ed appassionati compiuti per sorprendere i segreti e le leggi della natura, uscirà una formula nuova, più sottile, più acuta, più penetrante ancora, destinata ad essere la caratteristica di quello scorcio di secolo: l'*Impressionismo*.

La storia dell'impressionismo è stata fatta in molti diversi modi; a seconda del punto di vista da cui è stata guardata la quistione, e delle opposte passioni che hanno guidata la penna dello storico. Fra il fumo del combattimento è difficile veder chiaro. Nulla di più agevole tuttavia che rintracciar le origini di questa nuova espressione d'arte. Gli Impressionisti, furono sul principio, al pari dei Romantici e dei Veristi, degli artisti indipendenti, che si riunirono in un sol gruppo mossi sia da simpatia personale o da solidarietà di studio e di vedute, sia da affinità di gusti, o da un comune sentimento di protesta contro la severità dei giurì e la generale tendenza accademica di un insegnamento convenzionale e deprimente. Quasi tutti cotesti innovatori militavano già nel campo verista; e li abbiam veduti figurare nel quadro del Fantin attorno al Delacroix o accanto allo Zola, il quale, nel suo "Salon,, del 1866 li qualifica espressamente come « veristi ». Ricorderemo anzi tutto il Manet, Claudio Monet e il Renoir, le cui origini rive-

lano chiaramente l'influenza iniziale del Courbet; lo stesso dicasi del Pissarro, del Cézanne, e del Sisley compagno di studio del Renoir, i quali ben presto si unirono ai primi; li seguì il Bazille, ucciso durante la guerra del 1870; poi il Degas, uscito da tutt'altro ambiente, e che da poco tempo aveva lasciata l'Italia. Il Fantin fece allora, a sua volta, causa comune con gli impressionisti: e ad essi si aggregano da ultimo, profughi di tutti i campi: il Boudin, il Lépine, il Bracquemond, il Boulard, il Cals, Gustavo Colin, il Guillaumin, il Desboutin, e l'italiano De Nittis; nonchè dei pittori giovanissimi, quali il Raffaelli, il Lebourg, il Forain e il La Touche. Anche la cognata del Manet, signora Berta Morizot, artista squi-

138. — Augusto Renoir: La signora Charpentier e i suoi bambini.
(New York, Museo metropolitano).

sita, onorò il nuovo gruppo della sua adesione; e a lei si aggiunsero l'americana Miss Cassatt e Gustavo Caillebotte, che servì utilmente la causa facendo riservare agli impressionisti una sala speciale del Lussemburgo.

Sulle prime, quando ancora le esposizioni-protesta, che si tennero poi presso Nadar e Durand-Ruel, non erano state iniziate, tutti cotesti dissidenti si riunivano al caffè Guerbois, boulevard Batignolles; spiccava fra essi, e tutti li dominava, Edoardo Manet, il quale aveva già un passato. Era nato a Parigi, il 23 gennaio 1832, da una famiglia borghese di solida agiatezza. Il padre suo, un magistrato, aveva destinato il giovanotto al foro; dopo qualche resistenza Edoardo riuscì però ad ottenere di poter seguire la sua vocazione ed entrò nello studio del Couture. Non vi profittò molto; intraprese allora un viaggio di istruzione e rimase affascinato dal Rembrandt, da Franz Hals, da Tiziano e dal Velasquez; dagli stessi maestri insomma che avevano maggiormente colpito i suoi amici Fantin e Whistler. In special modo lo appassionarono gli Spagnuoli, sicchè cominciò col dipingere

ed esporre dei lavori sulla Spagna, che costituiscono nell'opera sua una prima fase ben determinata. Dopo qualche contrasto nei "Salons,, ove egli non tralasciò di presentarsi e di lottare per ottenere i titoli ufficiali, il Manet espose nel 1863 *La colazione sull'erba* (n. 133) o, meglio, il *Bagno*, primo titolo da lui dato al quadro.

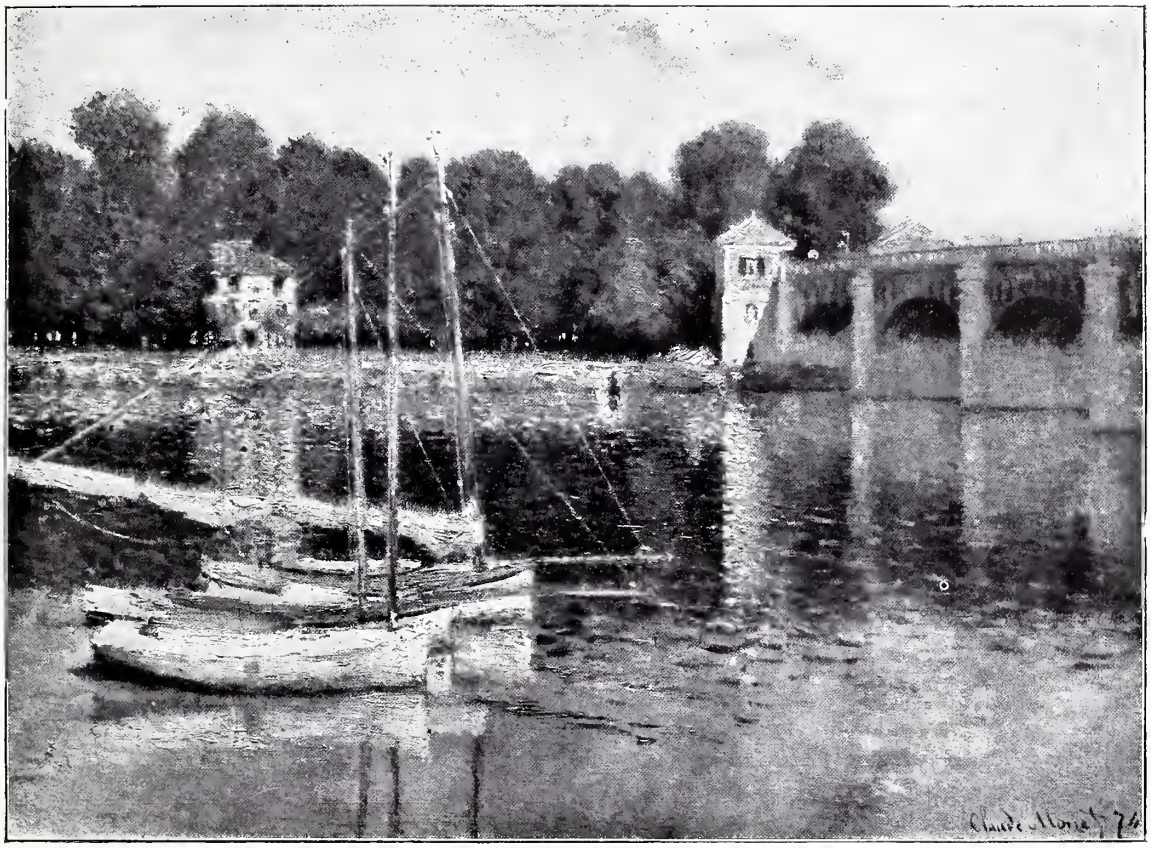
Come era da prevedersi la tela fu scartata, e andò a ingrossare lo scandalo dell'esposizione dei Rifiutati, ove ben si può imaginare che genere di impressione essa produsse. Attualmente la si ammira al Louvre, grazie alla generosità del signor Moreau-Mélaton. Il Manet seguendo una sua abitudine favorita, aveva ripresa in cotesta composizione il soggetto già trattato da un pittore d'altri tempi, il *Concerto campestre* cioè, di Giorgione, adattan-

139. — Augusto Renoir: Il mulino della Galette.
(Parigi, Lussemburgo).

dolo all'epoca nostra. Una donna, appena uscita dall'acqua, sta seduta presso due giovani uno dei quali (quello dal lato sinistro) è Armando Gouzien, critico ed ispettore delle Belle Arti; tutti e tre conversano semi sdraiati sull'erba aspettando per fare colazione che un'altra donna nel fondo abbia finito di rimettersi le vesti. Questo connubio del nudo col costume moderno non era cosa nuova; il Courbet l'aveva già tentato, lo sappiamo, e il Fantin ne era stato ossessionato.

Due anni più tardi, nel 1865, il Manet suscitò uno scandalo furioso con un quadro di nudo, nel quale egli enunciava francamente la sua evoluzione tecnica dipingendo con larghe macchie localizzate e « modellando nel chiaro ». Era in fondo la vecchia formula dell'Ingres, ringiovanita da un pittore che aveva il sentimento della materia e delle armonie. Cotesta *Olimpia* (n. 134), che fece scorrere tanto inchiostro, fu clamorosamente offerta nel 1890 ai Musei Nazionali da un comitato di ammiratori del maestro; e checchè se ne fosse detto, essa venne esposta al Lussemburgo; due anni dopo la si trasportò al Louvre, ove figura ottimamente fra i capolavori dell'arte moderna.

La *Serra* (n. 135), esposta nel 1879, appartiene al Museo di Berlino. È un lavoro della maniera successiva del Manet, del periodo cioè, in cui egli più si preoccupava di ritrarre la libera atmosfera. La morte del Millet e del Corot, avvenuta nel 1875, poi quella del Courbet nel 1877, aveva dato nuovo slancio alla scuola di paesaggio, permettendo di valutare quei tre grandi nomi e quelle tre grandi ed eccezionali opere, nel loro complesso e al loro giusto valore. Il Manet era stato uno dei primi a risollevare i delicati problemi della luce e dell'atmosfera, tormento di tanti artisti; e tali problemi egli risolvette con rara freschezza di tavolozza; ricondusse inoltre le oscure visioni dei suoi contemporanei ad una più luminosa leggerezza, ed esercitò una considerevole influenza su tutta la susseguente evoluzione moderna. I due personaggi della *Serra* sono la signora Guillemet, moglie del pit-

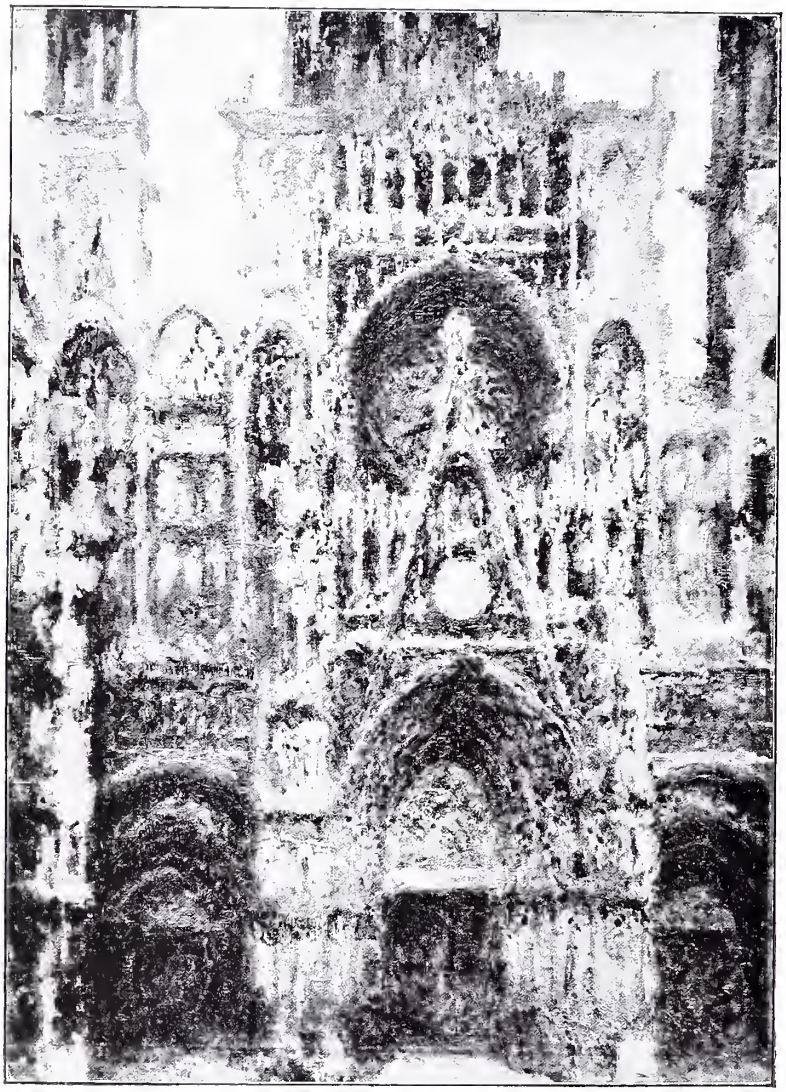


140. — Claudio Monet: Il ponte di Argenteuil.

tore paesista, che figura alla sua volta nel quadro intitolato il *Balcone*, ora al Lussemburgo, e il fratello dello stesso Manet. Il maestro morì decorato di due medaglie e della croce della Legion d'onore.

Per quanto il gruppo degli impressionisti non abbia creato una vera e propria dottrina artistica, i suoi aderenti sono tuttavia contrassegnati da una certa unità di orientazione; provenienti per la maggior parte dall'ambiente verista, essi continuarono ad attingere le loro ispirazioni nella natura, esaltata in quegli anni dalla letteratura specie coi principali romanzi del gran ciclo epico e popolare di Zola. Il successo e lo scandalo dell'*Assommoire* (1878) e di *Nanà* (1880) portati anche sulle scene, esercitarono una influenza efficacissima nell'ambiente dell'arte figurativa. Mentre il Manet ritrae *Nanà*, l'*Assommoire* offre le sue *Lavandaie* (n. 136) come soggetto al Degas, che consacra loro tutta una serie celebre; e il Renoir toglie da quel volume l'idea delle sue scene popolari di bettole e di balli pubblici. Il Degas è una delle più singolari figure di quel gruppo e di tutta l'arte contemporanea; egli non è un *Impressionista*, nel senso comunemente accordato a cotesta parola, ma si riattacca

anzi, ostensibilmente e sicuramente, alla tradizione pura, piuttosto accostandosi per tal riguardo al Fantin, al Legros, al Bracquemond e al Puvis, che non ai paesaggisti del proprio gruppo; fu però sensibilissimo alle leggi dell'atmosfera, ai giuochi della luce e dei riflessi; e riunì in sè delle doti che sembrerebbero a tutta prima inconciliabili, rivelandosi a un tempo disegnatore insuperabile e colorista squisito. Nato a Parigi il 19 luglio 1834, Edgardo Ilario Germano De Gas, che si firmò poi semplicemente Degas, entrò nel 1855 alla Scuola di Belle Arti, nello studio del Lamothe, ma, come tutti i veri artisti di quell'epoca, si formò sopra tutto al Louvre copiando i grandi maestri. Visitò l'Italia, fece un viaggio in America da dove mandò quello strano quadro che si trova al Museo di Pau intitolato: *Interno di un magazzino di cotone a Nuova Orléans.* Al "Salon" del 1865 si presentò per la prima volta con un soggetto molto romantico: *Scene di guerra del medio evo*, eseguito a pastello; e del pastello si valse poi spesso volentieri. Nel 1866 espose una scena di steeple-chase, preludiante alla serie da lui più tardi dedicata allo studio del cavallo nella pista, fra le macchie variopinte dei fantini nell'atmosfera grigia. Egli riprese e continuò la tradizione del Géricault, come dopo di lui la riprenderà John Lewis Brown. Nel 1868 espose il ritratto della signorina E. T. fatto in occasione del ballo la *Sorgente*, e dopo di quello eseguì una straordinaria serie di ballerine tutte materiate di grazia e illuminate da una fine strana ironia; ricordiamo ad esempio la *Ballerina sul palcoscenico* della collezione Caillebotte. Dal punto di vista filosofico, la caratteristica dell'arte del Degas è una obbiettività esagerata; e tra il sorriso primaverile dei suoi deliziosi colori, freschi e vividi come fiori, s'insinua un pessimismo mordace, che sembra compiacersi di scoprire nella donna, oggetto dell'adorazione maschile, tutta la parte puramente animale, le tare delle forme ingrassate, del gesto comicamente puerile. Accanto alle « Dive » egli ha dunque poste le *Comparse* grottesche, che sono al Lussemburgo, e una serie di donne in atto di lavarsi, di asciugarsi, di pettinarsi, suggeritegli probabilmente da tutte le cortigiane, le attrici, le donne alla toletta dipinte



141. — Claudio Monet: La cattedrale di Rouen.
(Parigi, Lussemburgo).

dai giapponesi Outamaro e Kiyonaga. La pittura giapponese, scoperta dal Bracquemond, ebbe grande influenza sui veristi tutti, e specialmente sugli impressionisti; i quali ne imitarono la composizione, in parte anche i soggetti, e più di tutto il colore sovrapposto in armonie franche ed ardite. Il paesaggio impressionista porta infatti l'impronta di cotesto esotico elemento ispiratore.

Augusto Renoir è una figura affatto diversa. L'arte sua, piena di ottimismo, non sa riprodurre che la seduzione della bellezza, la grazia della gioventù e dell'infanzia, gli splendori dei paesaggi e l'incanto dei fiori. Egli è nato a Limoges il 25 febbraio 1841, da un modesto sarto. Apprese da fanciullo l'arte del paese, e cominciò a dipingere su porcellana; poi su delle tende per finestra; ma, esercitando così il mestiere, sentì nascere in sè

142. — Camillo Pissarro: Sole al tramonto in valle Hermé.

la vocazione della grande arte ed entrò ben tosto nello studio del Gleyre per perfezionarsi; colà ebbe occasione di conoscere il Monet, il Sisley, e il Bazille. Rifiutato al " Salon „ del 1863 ove s'era presentato con un quadro di soggetto romantico, egli perseverò a mostrarsi in tutte le esposizioni ufficiali. Nessun pittore è stato più di lui impressionabile, mutevole e sempre in continua evoluzione. Il Renoir ha dipinto dei ritratti; dei nudi; delle scene popolari di osteria, di canottaggio e di danza; dei soggetti Algerini; delle donne, dei bambini, dei paesaggi, delle nature morte; il tutto con la felice spontaneità della sua natura dotata di una eterna freschezza. Fra i ritratti, quello della *Signora Charpentier* (n. 138) è una delle sue più notevoli opere classiche. Esposto nel 1874, da Nadar, sul viale dei Cappuccini, il dipinto richiamò soltanto l'attenzione di qualche conoscitore, e di qualche amico; e parve che l'editore Charpentier avesse dato prova di grande coraggio affidandone al Renoir l'esecuzione. Due anni or sono il ritratto fu acquitato per il Museo Metropolitano di New York mediante la somma di 93.000 lire; il che indica quanto i gusti siano oggi cambiati.

Il mulino delle Galette (n. 139) o, *Ballo a Montmartre*, fu esposto da Durand-Ruel

nel 1877, e figura ora al Lussemburgo, nella collezione legata da Caillebotte a quel Museo. È uno dei più seducenti esempî dei tentativi fatti dal pittore, per riprodurre i movimenti delle figure nella mobilità delle luci e delle ombre. Augusto Renoir è stato decorato nel 1900.

Claudio Monet fu l'impressionista per eccellenza, o per lo meno quegli che valse all'impressionismo tal nome, intitolando un suo quadro: *Impressione: sole levante.* Claudio Oscar Monet nacque a Parigi il 14 novembre 1840. Trascorse però l'infanzia al Havre, e colà venne incoraggiato a dedicarsi alla pittura dal pittore Eugenio Boudin (nato a Honfleur il 12 luglio 1824, e morto a Parigi l'8 agosto 1898) che fu il padre del paesaggio impressionista, come Jongkindt, pittore olandese suo amico, ne fu il nonno. I genitori di

143. — Alfredo Sisley: I mulini: Moret.

Claudio Monet erano commercianti e avrebbero voluto che il figliolo seguisse il loro esempio; ma questi persistette nell'idea di farsi pittore e, non essendo stato esonerato dalla coscrizione, partì per l'Algeria a farvi il servizio militare. Il cielo puro e l'intensa luce d'Africa influirono sulle sue visioni. Messo dal Boudin in contatto con Amand Gautier e col Troyon, si associò ben presto al gruppo degli indipendenti; accostatosi dapprima al verismo del Courbet a poco a poco, sotto la doppia influenza di questo maestro e del Corot si andò perfezionando. Un viaggio in Inghilterra gli rivelò il Constable e il Turner; mentre d'altra parte egli subiva insieme con i suoi compagni il fascino dell'arte giapponese. Da tutte queste varie influenze risultò un'arte sensibilissima che percepisce gli aspetti più fugaci della natura, i giochi più delicati della luce, l'azione misteriosa e avvolgente degli strati atmosferici. Con infinita delicatezza il Monet cantò la poesia di ogni diversa ora del giorno, e, acuto scrutatore di fenomeni naturali, descrisse altresì con vibrante lirismo il grande complessivo spettacolo delle cose. *Argenteuil* (n. 140), della collezione Faure, è una delle tele

più vive, più fresche e più intonate dell'inizio del suo periodo impressionista, che precedette il 1878. Più tardi, per meglio far risaltare la significazione dell'ora, e la necessità di ritrarre un effetto di natura nella sua breve durata, in modo da conservare alla scena la giusta armonia e la vera unità, riprodusse gli stessi motivi nei diversi momenti del giorno, opportunamente variando le luci. Eseguì così delle serie, divenute celebri, di *Mulini*, di *Pioppi*, di *Cattedrali*, di *Ninfee*, di *Vedute del Tamigi*, quadri, che, presi uno per uno, sembrano la squisita analisi di un occhio dotato di eccezionale potenza d'osservazione e di percezione, ma nel loro insieme, costituiscono delle magnifiche sinfonie inneggianti alla luce.

Claudio Monet aveva, come tecnica, adottato il sistema della decomposizione dei colori, sistema d'altronde usato da molti pittori prima di lui. La scoperta dello Chevreul sul « con-

144. — Paolo Cézanne: La strada.

trasto simultaneo dei colori » aveva suscitato una infinità di problemi ottici, che appassionavano gli artisti. Il Monet si basava sulla famosa legge dei « complementari », secondo la quale ogni colore primo dello spettro richiama gli altri due riuniti, ed è esaltato dalla loro vicinanza; per modo che il blu, per esempio, è esaltato dalla vicinanza dell'arancione, miscela di rosso e di giallo; il rosso dalla vicinanza del verde miscela di giallo e di blu, e reciprocamente; la sovrapposizione, anzichè la miscela, di cotesti colori, decupla la potenza espressiva della tavolozza.

Uno dei colleghi del Monet, Camillo Pissarro nato il 18 luglio 1830 a San Tommaso delle Antille da parenti francesi, e morto a Parigi il 12 novembre 1903, riprese questa teoria e la esagerò decomponendo sistematicamente il colore; la sua maniera fu detta divisionismo. Però mentre parecchi artisti, alcuni dei quali non privi d'ingegno, come Seurat, Signac, il pittore belga Van Rijsselberghe adottarono stabilmente cotesto procedimento arbitrario e artificioso, egli ritornò poi ad una espressione più libera; e, dopo di aver dipinto

dei frutteti, degli orti, degli angoli di campagna domestica, con l'accento di un Millet meno grandioso e meno mistico, ma più obbiettivo e più veritiero, riprodusse, sul finir della vita, delle vivaci vedute di Parigi, copiandole dall'alto della sua finestra, poichè la salute non gli permettava più di uscire, a cercar il diretto contatto colla natura.

Alfredo Sisley, nato a Parigi il 30 ottobre 1839 da genitori inglesi, e morto il 29 gennaio 1899 a Moret, ove aveva fissata la sua dimora e dipinti i suoi principali quadri, va ricordato come uno dei temperamenti più delicati nella vibrante schiera dei paesisti moderni. Con una squisita nobiltà di accordi egli seppe intuire tutte le grazie della natura e notarne tutte le più sottili armonie.

145. — G. Bastiano Lepage: Giovanna d'Arco.

Nè si potrebbe tacere di Paolo Cézanne, artista originale e austero, che, nato ad Aix in Provenza il 19 gennaio 1839 e morto nella stessa città il 24 ottobre 1906, esercitò impensatamente un'influenza grandissima sulle ultime generazioni. La sua personalità senza dubbio assai incompleta, ma dotata di vari pregi; una probità un po' rude, una rettitudine brutale, una tecnica franca e robusta sia nel tocco che nel colore, sedusse i giovani, che, ristucchi della cultura da Museo, preferirono le sue insufficienze, forse troppo esaltate di poi, alle vecchie civetterie ed ai compromessi.

Le ardite novità degli impressionisti, vivamente discusse per tutto, rivoluzionarono in vario modo gli studi di pittura e vi guadagnarono di giorno in giorno terreno. Si comprese subito quale nuova e sana vitalità esse infondessero alle vecchie abitudini, sulle quali si basava la scuola; pur tuttavia non si osò accettarle apertamente, e si cercò un mezzo termine fra le tradizioni e la rivoluzione. Tale transazione fu trovata e riuscì, poichè non

fu il prodotto di un preconcetto, ma il lavoro naturale e spontaneo di un giovane artista, che si trovava nelle condizioni volute per compiere la difficile fusione. GIULIO BASTIANO LEPAGE, nato a Damvilliers (Mosa) il 1.° novembre 1848 e morto a Parigi il 10 dicembre 1884, compì gli studi a Verdun, e andò poi a Parigi, ove fu allievo del Cabanel. Figlio di un contadino, e cresciuto quindi in campagna, egli non dimenticò mai, fra gli studi artistici più o meno convenzionali, le prime, e più alte lezioni ricevute dal cielo nativo durante il suo vagabondaggio di studente. Amico dello Zola subì anche la sua influenza letteraria al pari di quella degli avvenimenti che portavano tutti gli spiriti verso la quistione sociale; ma seppe conciliare il suo amore per la natura col rispetto dovuto ai maestri. Fallitogli il concorso per il premio di Roma, ritornò per un po' di tempo al suo villaggio, stringendosi affettuosamente al suo ambiente d'origine. La comparsa del suo ritratto del *Nonno* nel 1874 segnò un momento importantissimo per tutti i giovani pittori; la formula a lungo cercata era finalmente trovata, e la scuola dell'« aria aperta » si sviluppò fra i conservatori e gli indipendenti, conquistando in breve tutta la scuola francese nonchè le scuole straniere. Fu ormai una evoluzione universale verso gli studi analitici della luce e dell'atmosfera. Nell'opera del Lepage, troppo presto interrotta dalla morte, figurano dei ritratti delicati ed intelligenti, trattati secondo lo spirito degli antichi italiani e francesi del XVI secolo; e delle scene semi-storiche semi-naturalistiche come la *Giovanna d'Arco* (n. 145); ma il quadro più di tutti caratteristico è quello intitolato i *Fieni* ed esposto per la prima volta al " Salon „ del 1878. Esso sottolinea la formula personale del Lepage, un naturalismo che non esclude poesia, un ardimento non privo di sapere, un involucro atmosferico reso con fermezza e purezza di tecnica.

146. — A. Filippo Roll: Avanti.
(Parigi, Lussemburgo).

Capitolo VII.

LA SCUOLA FRANCESE

QUARTO PERIODO: DAL 1870 AL 1900 (*continuazione e fine*).

L'INFLUENZA di Bastien Lepage fu generale e immediata. La sua nuova formula d'arte attrasse le indipendenti energie dei giovani, e creò, parallelamente al movimento impressionista, un focolare ardente di studi analitici, miranti all'osservazione della natura e della umanità, esaminate sotto i loro diversi aspetti. Dopo i primi conflitti tra Capitale e Lavoro, e i clamorosi successi di Emilio Zola, il contadino e l'operaio divennero i principali eroi della pittura; e i "Salons" furono invasi da soggetti campestri e popolari per modo che il nuovo genere fu chiamato: *Scuola del camiciotto blu*. Tale orientazione non mancò di condurre a poco a poco alla mediocrità; ma essa valse ad epurare la visione degli artisti, a ricondurli verso la verità, una verità forse un po' limitata e volgare, ma pel passato troppo trascurata e che le audacie degli impressionisti erano impotenti a fare accogliere.

Fra i pittori che seppero conquistarsi un posto d'onore in quella scuola ricorderemo anzi tutto Alfredo Filippo Roll. Nato a Parigi il 10 marzo 1847 da famiglia d'origine alsaziana, il Roll sembrava destinato a trascorrere l'esistenza nello stabilimento di ebanisteria che suo padre dirigeva nel sobborgo di Sant'Antonio. Gli elementi del disegno, appresi sol per meglio esercitare l'industria paterna, svegliarono però in lui la passione per la pittura: e, col consenso dei suoi, egli entrò nello studio del Gérôme alla Scuola di Belle Arti. Non vi restò però a lungo, e poco profitto ritrasse da quell'insegnamento; ma si formò da solo, con la guida dei sommi maestri e della natura, e con lo studio assiduo. Seguendo la sua

natural inclinazione ritrasse il paesaggio e gli animali, e subì più di ogni altro contemporaneo l'influenza dei grandi naturalisti, allora appena consacrati dalla morte. Nel 1875 espose un gruppo di due cavalieri, un francese ed un tedesco, alle prese in una accanita lotta a corpo a corpo, condotto con slancio generoso, il dipinto rievoca il nome del Géricault. Due anni dopo l'artista si impose anche più fortemente all'attenzione del pubblico con una gran tela intitolata: *L'inondazione nei sobborghi di Tolosa.* Più tardi la sua attività artistica sempre orientata verso delle realtà vive, fu attratto a volta a volta dalla bellezza del nudo, fiorente nello splendore della luce, i cui fulgori si addolciscono attraverso le vaporosità degli strati atmosferici, e dalla manifestazione diretta della vita popolare. *La festa di Silene* (1879); le *Baccanti*; il *Fanciullo e il toro*; l'*Estate*; *Le gioie della vita*, vasta

147. — A. Filippo Roll: Donna e torello.
(Buenos Aires, Museo).

pittura decorativa che adorna il Palazzo di Città; la *Donna e il toro* (n. 147), sono opere originate tutte da una felice visione della bellezza delle forme umane in mezzo alla natura. L'ultimo quadro or ora menzionato è uno dei più espressivi del genere. Una bella giovane, dalle carni madreperlacee, dalla capigliatura d'un biondo ardente, si frega carezzevole contro il collo di un torello nero, che ha le narici dilatate, e gli occhi feroci e torbidi nella cornice di un luminoso paesaggio estivo. È come una variante impreveduta della favola di Giove e di Europa, che mette in contatto entro una scena creata con elementi reali, i due grandi principi maschio e femmina, la forza e la grazia, la violenza e la civetteria. La tela fu esposta al "Salon,, del 1855 ed ora appartiene al Museo di Buenos Aires.

Quando il Roll tratta soggetti popolari, egli sa incarnare in modo elevato l'ideale democratico della sua generazione, attenendosi esattamente al programma documentario e scientifico (eppur talora, quasi suo malgrado, lirico ed epico) della grande opera letteraria dello Zola. Egli si preoccupa di riprodurre la vita del popolo nelle città e nelle campagne con l'espressione di tipi individuali, e tenendo conto di un elemento affatto nuovo in arte, la « folla ». Alla Folla che, per la prima volta in quegli anni è stata letterariamente evocata con le sue passioni, le sue violenze, i suoi slanci generosi, con tutta l'anima sua, turbulenta

e impressionabile, il Roll apre le porte dell'arte figurativa, e crea lo *Sciopero dei minatori* (1880), *Avanti* (1887), *Il centenario* (1893), *La posa della prima pietra del ponte Alessandro III* (1899) vaste composizioni riproducenti la vita del popolo nei suoi quotidiani lavori, nelle sue lotte e ribellioni, nell'adempimento dei suoi grandi doveri e nell'esuberanza delle sue gioie nazionali.

Il Lussemburgo possiede due tele del Roll eminentemente caratteristiche: la contadina *Manda Lamétrie* (n. 148), la cui fisonomia campagnuola è resa con pennello morbido e robusto ad un tempo; e l'episodio di guerra intitolato: *Avanti* (n. 146), che modernamente evoca lo spettacolo della folla anonima, disciplinata, forte delle sue macchine sterminatrici, e tra cui il capo figura a fianco del semplice soldato. Il Roll è oggi presidente della Società Nazionale di Belle Arti.

148. — A. Filippo Roll: Manda Lamétrie. (Parigi, Lussemburgo).

In cotesta schiera di naturalisti, formati alla scuola di Bastien Lepage, troviamo inoltre Ernesto Duez (Parigi 1843-1896), che dipinse scene della vita borghese e mondana nonchè soggetti religiosi ed effetti d'aria libera; Ulisse Butin (San Quintino 1838-Parigi 1883) che fissò con pennello commosso gli episodi drammatici della vita di mare; Luciano Doucet (1856-1893) che più direttamente seguì la tradizione del maestro, dividendo la propria attenzione fra la vita dei campi, i soggetti mondani ed il ritratto; e parecchie altre figure di artisti, che occupano un posto eminente nella moderna scuola francese.

Dagnan-Bouveret nato a Parigi il 7 febbraio 1852, entrò a dieciassette anni nello studio del Gérôme; nel 1875 espose al "Salon" dei quadri di soggetto classico in cui l'orientazione del suo ingegno non appar ancora nettamente delineata. L'influenza di Bastien Lepage, con cui egli era molto legato d'amicizia, lo aiutò poi a trovare la sua via.

Dal 1879 in poi egli espose tutta una serie di scene della vita di ogni giorno, colte con un gustoso spirito d'osservazione e rese con uno stile sempre più largo, con una tecnica sempre più vigorosa e sobria. Ricordiamo: gli *Sposi dal fotografo*; l'*Accidente*, che valse al suo autore una medaglia di prima classe; nel 1880 la *Benedizione degli sposi prima del matrimonio* e i *Cavalli all'abbeveratoio*, e il *Pane benedetto* (n. 149) che tutti e due figurano al Lussemburgo. Quest'ultima tela caratterizza in modo speciale la prima maniera dell'artista pur facendone prevedere la prossima evoluzione verso un ideale più espressivo, più poetico, diremmo quasi più mistico; essa rappresenta un angolo di chiesa ove alcune donne, vecchie e giovani, ravviate e linde nelle loro vesti festive, pregano fervorosamente; un chie-

richetto passa, distribuendo il pane benedetto, ed il suo vestito rosso mette una nota gaia in quella sobria armonia; una bimba a sinistra sembra quasi rapita in estasi.

Il Dagnan-Bouveret dipinse in seguito delle scene brettoni che gli valsero grande successo, ed ottenne la medaglia d'onore nel 1889 col *Perdono*. Nelle sue ultime opere si accentua un indirizzo poetico e la ricerca di una tecnica sempre più delicata e leggiera. La *Cena*, che decora il fondo della sala da musica della contessa di Béarn, è il più bel lavoro condotto dall'artista nel genere religioso e mistico. In questi ultimi anni il Dagnan si è dedicato specialmente al ritratto, ed ha dipinto con grande ricercatezza e distinzione di stile parecchie dame dell'aristocrazia parigina.

149. — Dagnan-Bouveret: Il pane benedetto. (Parigi, Lussemburgo).

Nello stesso anno (1852) del Dagnan-Bourevet nacque a Parigi Enrico Gervex. Allievo del Brisset, del Fromentin e del Cabanel cotesto pittore si trovò a contatto con Bastien Lepage e ne adottò, oltre allo spirito indipendente e pugnace, i principii della pittura chiara e l'abitudine di trattar i nudi nella luminosità dell'aria aperta. A cominciar dal 1876 il Gervex espose una serie di dipinti dal soggetto originale che dapprima sorpresero ma poi piacquero e finirono col far scuola. Egli amava ritrarre dei gruppi di persone intente a seguire un'azione determinata, nella chiara luce di interni ben illuminati, e talora anche all'aperto. Il suo primo quadro di questo genere è l'*Autopsia all'ospedale* (1876); a cui seguirono il *Giurì del "Salon" di pittura*, esposto nel 1885, e donato poi da Waldeck-Rousseau al Museo del Lussemburgo; la *Redazione della « Republique Francaise »* (1890), ecc. *Prima dell'operazione* (n. 150) (1887) rappresenta il gran chirurgo Péan circondato dai suoi discepoli e appartiene a quel genere di dipinti d'ospedali, di cliniche, di laboratori, e di farmacie che, instaurato dal Gervex, ebbe poi tanta voga. Al Lussemburgo trovasi anche il ritratto della *Signora Valtesse de la Bigne* (1889) che arieggia la maniera del Manet. Fu uno dei primi ritratti all'aria aperta.

Fra i seguaci di Bastien Lepage ricordiamo inoltre Emilio Friant (nato in Alsazia nel 1863) che a soli ventisei anni si conquistò col quadro *Il giorno di tutti i Santi* il premio del "Salon" e la croce della Legion d'onore. Il bel dipinto, che adorna il Lussemburgo è uno dei più notevoli esempi dell'arte verista e della tecnica sapiente inaugurata dal Lepage. Il Friant fu mandato a studiare a Parigi con una borsa della sua città natale, ed entrò nell'atelier del Cabanel.

Fin dal suo primo " Salon ,, nel 1882, conseguì una menzione; e dopo essersi meritate parecchie medaglie ottenne nel 1886 anche una borsa di viaggio. Egli occupa un posto a sè per i suoi soggetti di vita contemporanea; *Un po' di riposo* (1883), l'*Angolo favorito* (1884), i *Canottieri della Meurthe* (1888), *Discussione politica* (1890), e delle scene luttuose, in cui è come un'eco degli *Ognissanti*. Tutte coteste opere sono trattate con una sicurezza di visione ed una precisione di tocco non comuni. Il Friant eseguì anche numerosi ritratti, ed egli è indiscutibilmente una delle più forti personalità di quel gruppo di artisti provinciali, che costituirono la così detta Scuola di Nancy (a cui fa riscontro la Scuola di Tolosa) e fra i quali troviamo Amè Morot, Vittorio Prouvé, Enrico Royer, ecc.

Al Museo del Lussemburgo, figura di fronte agli *Ognissanti*, un dipinto che merita di esser qui ricordato: *La paga dei mietitori* (n. 151) di Leone Lhermitte, decano della Scuola. Nato il 31 luglio 1844 a Mont-Saint-Père (Aisne), fu l'allievo favorito di Lecoq di Boisbaudran, la cui arte lo ricollegò in certo modo alle generazioni precedenti; sotto alcuni aspetti egli si accosta al centro « verista ». Grazie alla disciplina vigorosa dell'insegnamento che gli fu impartito estrinsecò presto qualità eccezionali di disegnatore; e incominciò a farsi conoscere nel 1864 con dei disegni e dei pastelli o meglio con una specie di disegni in bianco e nero, lumeggiati con tocchi di pastello, così come usava il Millet, che fu evidentemente la sua principale guida. Anche il Lhermitte si dedicò quasi esclusivamente a riprodurre scene della vita rurale ma ben lungi dal condividere la maniera sintetica e simbolica del suo maestro, egli ebbe una visione affatto obbiettiva, che lo riavvicinava piuttosto al gruppo di Bastien Lepage. Ricordiamo i suoi lavori principali: *Al torchio*, *La mietitura* (1874), *La lavatura dei montoni*, *La vendemmia* (1876), *Il riposo dei mietitori* (1890), *La morte e il legnaiuolo* (1893); e, più di tutti caratteristico e personale *La paga dei mietitori* (1882) che è rimasta la più popolare delle sue numerose e celebri opere.

150. — Enrico Gervex: Prima dell'operazione.

Tutti gli artisti che siam venuti nominando dal principio di questo capitolo, sino ad ora appartengono alla Società Nazionale di Belle Arti; a quella Società cioè sorta nel 1890 in seguito ad una scissione della Società degli Artisti francesi, la quale era stata nel 1881 incaricata dallo Stato di organizzare le esposizioni annuali. L'incidente, per sè stesso insignificante, e che sembrerebbe offrire interesse puramente professionale, ebbe invece una certa influenza sull'orientazione della scuola durante gli ultimi anni del secolo; valse cioè a mettere in evidenza alcune personalità rimaste come soffocate nella vasta congerie della produ-

zione artistica. I secessionisti si stabilirono in uno dei palazzi dell'Esposizione del 1889, al Campo di Marte; mentre la vecchia Società restò nel Palazzo dell'Industria ai Campi Elisi; dal nome di questi due quartieri si denominarono i due opposti gruppi. Il partito tradizionale, con tutti i membri dell'Istituto, eccettuato il Meissonier, autore principale della scissione, restarono ai Campi Elisi; gli indipendenti, o i così detti indipendenti, passarono al Campo di Marte. Questa prima separazione sembra, salvo qualche eccezione, determinare nettamente le varie tendenze. Al Campo di Marte passarono col Meissonier: Puvis de Chavannes, Carolus Duran, Bracquemond, Roll, Cazin, Gervex, Ribot, Lewis Brown, Baudin, Whistler; e accanto a loro degli artisti più giovani, fra i quali menzioneremo Alberto Besnard e Ernesto Carrière, che si rivelarono a un tratto degni della pubblica ammirazione. Cotesti due ultimi pittori sono profondamente diversi, ed occupano, si può dire, i due opposti poli del mondo del sentimento. Uno di essi ama la luce, la gioia, il movimento, il colore, lo splendore della natura ed il lusso della vita moderna, rievoca nudità smaglianti, tra fiori che sbocciano, e cavalli eleganti che scalpitano, sotto gli scherzi ed i conflitti della luce del cielo e delle luci artificiali. L'altro invece rievoca la profondità delle ombre, il tepore dell'intimità, la calma dolcezza del silenzio, il raccoglimento tra la cerchia ristretta della famiglia; e limitandosi a riprodurre degli interni lascia nell'opera sua ben piccola parte alle manifestazioni esterne della natura; rifugge dal moto, limita la sua tavolozza e trae tutta la sua forza e la sua eloquenza dalla sobrietà, o meglio, da una apparente scarsezza di mezzi. Eppure cotesti due artisti di opposto temperamento si trovano in pieno accordo nella comprensione delle forme; entrambi essi sono esimii nel modellare; nel determinare cioè con perfetta esattezza i volumi dei corpi nello spazio, e ciò grazie al calcolo sapiente dei contrasti della luce coll'ombra. I corpi che essi creano si staccan dal fondo con la pienezza delle forme statuarie.

151. — Leone Lhermitte: La paga dei mietitori.
(Parigi, Lussemburgo).

Il mirabile e sempre nuovo poema della forma, Paolo Alberto Besnard l'ha cantato in tutta l'opera sua che noi possiamo giudicare ormai nell'insieme, sebbene essa sia ancora ben lungi dall'essere ultimata. Ne apparirono le primizie al "Salon,, del 1868 quando il Besnard, appena dieciannovenne frequentava ancora la scuola. Il giovanetto apparteneva ad una famiglia di artisti; suo padre era stato allievo dell'Ingres e sua madre dipingeva miniature. E poichè il primo era morto precocemente, Alberto fu allevato dalla madre, che assecondò le sue tendenze. Egli entrò alla Scuola di Belle Arti; ma sebbene allievo del Cabanel, ebbe come maestro di elezione Giovanni Brémond, delicato pittore, ingiustamente dimenticato. Le sue prime prove furono naturalmente delle produzioni scolastiche, grazie alle quali riuscì ad ottenere il premio di Roma nel 1874. Al suo ritorno dall'Accademia sposò la figlia dello scultore Vital Dubray, anch'essa scultrice e che seppe con bell'intuito seguire il marito sulla gloriosa via da lui percorsa. Il Besnard si stabilì per due anni a Londra ove aspirò il profumo dell'arte inglese e dei grandi fiamminghi, profumo che si mescolò nell'animo suo agli effluvi dell'arte italiana; ritornò poi in Francia quando più rigo-

glioso fioriva colà l'impressionismo, e la famosa scuola dell'aria aperta dava i suoi risultati migliori. Alle facoltà ricettive dell'artista non sfuggì l'importanza del movimento; egli seppe arricchirsi di elementi sempre nuovi, senza nulla perdere, e si appropriò coteste meravigliose ricchezze amalgamandole all'oro purissimo del suo ingegno, così da formarsi la più strana e la più interessante personalità.

La sua fisonomia artistica si delineò nettamente nel 1886 col ritratto della *Signora R. J.* (Signora Roger-Jourdain). Egli rappresentò la giovane in atto di avanzarsi su di una terrazza in elegante abbigliamento da sera, e fantasticamente illuminata dalla luce calda dei lampadari che lotta con il chiarore violaceo e freddo della sera imminente. Tali effetti di contrasto sono stati per molto tempo cari al Besnard; e la *Donna in atto di scaldarsi* (n. 152), del Museo del Lussemburgo, (" Salon ,, 1889) è uno dei più graziosi ed espressivi esemplari di cotesta sua maniera.

152. — P. Alberto Besnard: Donna in atto di scaldarsi. (Parigi, Lussemburgo).

Mediante lo studio assiduo degli insoliti effetti di luci ed ombre il Besnard acquistò una morbidezza senza pari nel rappresentare tutti gli aspetti delle forme, e specialmente delle forme in movimento. Egli si valse dei processi più diversi servendosi a volta a volta dell'olio, della tempra, dell'acquerello e del pastello; ed i suoi pastelli appunto, fra i quali ricorderemo la deliziosa fantasia dal vero, che appartiene al Dr. Pietro Delbet, sono degni di rivaleggiare coi capolavori dei vecchi pittori francesi. Ma il trionfo di Besnard è la pittura decorativa, perchè in cotesto, meglio che in ogni altro genere, si esplicano le sue doti personali; il buon gusto, il metodo, e la logica, che, nutriti da un esuberante temperamento di artista, gli resero agevole popolar di eleganti fantasie le vaste pareti. Si noti inoltre come l'essenza stranamente filosofica del suo ingegno gli faccia concepire l'allegoria sotto forme affatto nuove, diverse dai luoghi comuni del passato, e conformi alle concezioni che lo sviluppo scientifico moderno suggerisce alle nostre imaginazioni dinanzi ai grandi spettacoli della natura. Tutte le decorazioni murali di cotesto artista, da quella della Scuola di Farmacia e dai soffitti della sala delle Scienze, del Teatro francese, della Sorbona, del Palazzo di Città, alla *Plastica*, (soffitto del Palazzetto) dimostrano con quanta facilità egli si aggirasse nelle sfere superne del sogno. La sua fantasia vi spiega una profonda impressionabilità, vi osa tutte le sue audacie; e raggiunge talora la più serena maestà, come in quell'ultimo lavoro che rappresenta, librati nell'etere, Pallade, Venere, Apollo e Pegaso. Vi è manifesto il ricordo, se non l''imitazione, del Tiepolo.

Insieme al Besnard continuano l'arte schiettamente francese del Watteau e del Fragonard, evocando visioni piene di grazia nei domini della fantasia, i due pittori Giulio Chéret e Antonio Willette. Entrambi cotesti artisti si sono fatti specialmente notare come disegnatori e litografi; ma essi sono altresì decoratori e pittori. Lo Chéret non ha forse creata

coi suoi avvisi variopinti la decorazione delle strade? E il Willette, che si è reso celebre con i suoi disegni per il *Corriere francese*, e per parecchi altri giornali illustrati, ha varie volte, e con successo, affrontata la pittura decorativa; ne fanno fede le decorazioni dell'osteria del « Gatto nero » e della « Taverna di Parigi ». *La vedova di Pierrot* (n. 153) che figurò all'Esposizione del 1900 è un bell'esemplare della sua arte vivace, piena di umorismo e di brio eppur delicata sempre. Lo Chéret, nato a Parigi nel 1836, è stato creato ufficiale della Legion d'onore. Il Willette nativo di Châlons-sur-Marne (1857) ed allievo del Cabanel, vanta a sua volta la croce di cavaliere della Legion d'onore.

153. — Antonio Willette: La vedova di Pierrot.

Per dare succintamente un'idea dell'influenza esercitata da Eugenio Carrière sullo spirito dei suoi contemporanei, diremo che egli è considerato da molti come il nume di una nuova religione. La bellezza morale dell'uomo, e la grandezza dell'opera, accessibile a pochi, in ragione della sua stessa austerità, suscitò intorno all'artista dei partigiani ardentissimi, che l'indifferenza ed il sarcasmo del pubblico rendeva sempre più accesi d'entusiasmo. Si rimproverò al maestro il partito preso dei chiari oscuri perduti nell'ombra, il suo disprezzo sempre più accentuato per le grazie del colore, e l'apparente monotonia delle sue eterne *maternità;* ma l'esposizione postuma delle sue opere, che ha spiegato l'indirizzo della vita sua, mostrando lo sviluppo logico e fatale della sua attività, lo ha finalmente rivelato al pubblico in modo degno. Il Carrière, aveva mostrato sul principio le doti di un colorista. Nato il 29 gennaio 1849 a Gournay-sur-Marne entrò nel 1869 alla Scuola di Belle Arti, nello studio del Cabanel. Scoppiata la guerra del 1870 egli si arruolò come semplice soldato, fu fatto prigioniero a Neuf-Brisarte e internato a Dresda. Più tardi gli accadde di capitare a Saint-Quentin, ove vide i pastelli del La Tour, che esercitarono una grande influenza sulla sua arte. Sembra che in pari tempo egli ricevesse dei consigli dal Henner, il quale naturalmente doveva suggerirgli analoghi principî intorno al modellato. Ma il Rubens e più il Velasquez impressionarono vivamente la sua imaginazione e i quadri della prima maniera, delicatamente pittorica, in cui le squisite colorazioni, rosa, blu e giallo pallido si intonano sopra ai bruni e ai grigi neutri, rivelano l'influenza del maestro spagnolo. I soggetti di quelle tele giovanili sono per lo più dei bambini vestiti un poco all'antica, con in mano un boccale od un vassoio, e talora un cane accanto. *Il primo velo*, del Museo di Tolone (1886), segna una nuova orientazione verso

una maniera più austera; di cui l'opera più caratteristica è il bel ritratto dello scultore *Devillez* (n. 154) (1887), artista e collezionista intelligente, che ha creato nella propria casa, a Bergen, un vero museo Carrière. Cotesto ritratto, di una tonalità sobria e ricca insieme, che trapassa dalla profondità ariosa dell'ombra ad una bella luce limpida, può esser detto il capolavoro del maestro.

A poco a poco però il Carrière abbandonò le grazie amabili del colorista, e si volse risolutamente verso una estrinsecazione più virile e più austera delle forme, che corrispondesse al suo nuovo ideale morale di filosofia umana e pietosa. Sembra anzi che egli subisse l'influenza del disegno di Michelangelo, dalla costruzione larga e possente; e qualche volta, in certi arabeschi sinuosi che, nei suoi ultimi disegni, giungono all'esagerazione, egli arieggia il Daumier. Cotesta maniera solenne, severa e tenera ad un tempo, comprende un ciclo di scene familiari in cui spesso ritorna l'espressione dell'amore materno, come si può vedere nei tre meravigliosi esemplari del Lussemburgo. La *Maternità* (n. 155) fu esposta alla Società Nazionale di Belle Arti nel 1893. Nella penombra vaporosa di una stanza, una giovane donna siede con un bambino biondo sulle ginocchia e lo stringe al seno nel mentre si curva a baciare una piccolina, prendendone fra la mano il visetto; un'altra bambina, che ha già ricevuto il materno bacio della sera, si allontana nel fondo. Una lunga malattia, sopportata con coraggio e serenità mirabili, tolse la vita al Carrière il 27 marzo 1906.

154. — Eugenio Carrière: Lo scultore Devillez.

Un'altra figura, eccezionale che si distinse nel campo secessionista, è quella del Raffaelli. « Il Raffaelli, scrive il Rodin, è un artista per il quale par sia stato creato l'aggettivo originale ». Poche figure della scuola francese sono infatti strane quanto la sua. I suoi inizii furono molto burrascosi ed imprevedibile il suo punto di partenza.

Giovanni Francesco Raffaelli nacque a Parigi nel 1850. Suo padre, che era commerciante, perdette in un rovescio di fortuna ogni avere; sicchè egli dovette, giovinetto ancora, cercarsi una carriera che gli desse da vivere, pur permettendogli di studiare la pittura, per cui sentiva una irresistibile vocazione. Approfittando della sua bella voce cantò nelle chiese e nei teatri, diede delle lezioni e compì da solo, con meravigliosa energia, la propria istruzione sia generale che professionale. Frequentò per qualche tempo lo studio

del Gérôme; ma con la sua innata indipendenza si trovò a disagio in quella prigione. Sposatosi, partì con la giovane moglie alla volta d'Italia, di Spagna e d'Algeria, per ritornar poi a stabilirsi ad Asnières, nei dintorni di Parigi; la sua visione indagatrice, resa più acuta da tanti viaggi ed esempî diversi, seppe comprendere ed estrinsecare un mondo nuovo per l'arte, disprezzato, se non sconosciuto. Il Raffaelli fraternizzò dapprima con gli impressionisti e partecipò alla loro prima Esposizione da Nadar; ma ben presto si scostò da essi e dal gruppo verista per tracciarsi una via tutta sua.

Interessante ed istruttivo, in special modo dal punto di vista dell'evoluzione della

155. — Eugenio Carrière: Maternità.
(Parigi, Lussemburgo).

scuola francese, si è notare come l'artista lasciasse i compagni per muovere solitario alla ricerca di altra meta, sospinto unicamente da motivi di ordine filosofico. Non la filosofia panteista e contemplativa alla Besnard, attraeva il suo spirito; e neppur lo spiritualismo soggettivo e mistico del Millet o del Cazin; ma nel 1884, in occasione di una esposizione delle proprie opere, da lui organizzata nella Avenue dell'Opera, il Raffaelli spiegava nelle note di prefazione al catalogo, il suo sistema del « bello caratteristico », giungendo ad una conclusione che ci riconduce inaspettatamente alle dottrine dello Chenavard: « che, cioè, l'arte ha detto già nel passato tutto quanto v'era da dire sulla bellezza puramente plastica, e che il dovere del pittore moderno consiste nella ricerca del « bello caratteristico », del « bello essenziale » in un'epoca positivista; nella ricerca insomma dei « caratteri », o delle leggi morali e fisiche che determinano le individualità ed i fenomeni naturali ». Il catalogo divideva i quadri per soggetto, in diverse rubriche, una delle quali comprendeva i « ritratti

tipo, di creature del basso popolo » (cenciaioli, spostati, bevitori d'assenzio, ladri e ricettatori, ecc.); i ritratti di piccoli borghesi, e i « caratteri dei sobborghi »; paesaggi questi fortemente espressivi, resi con una tecnica che potrebbe sembrare la negazione della tecnica tanto poco è curata la manualità, per modo che la pittura sembra diventare una specie di linguaggio riassuntivo, rapido, conciso, che insiste soltanto sugli elementi essenziali del carattere, e quelli sottolinea con rara efficacia significativa.

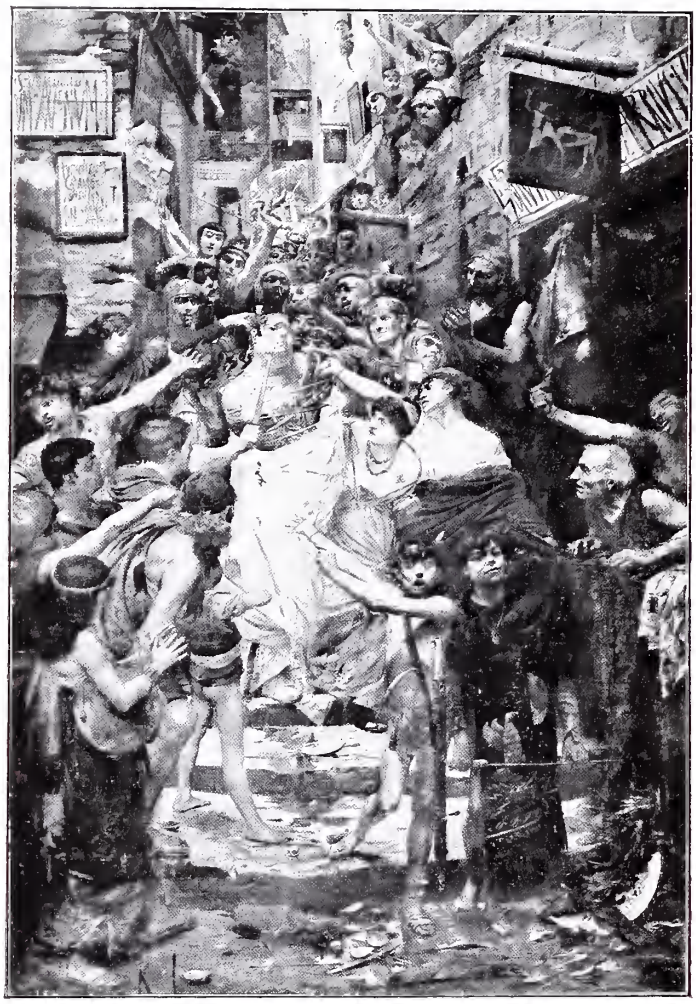
I fabbri che si dissetano (n. 156), apparsi all'Esposizione del 1900, sono una delle opere per così dir classiche, di cotesto genere, riproducenti tipi e paesaggi popolari. Ma l'amore per la poesia degli umili e dei miserabili non ha tolto al Raffaelli il senso della bellezza e delle armonie delicate. Ne è prova quella sua squisita « sinfonia in bianco », come l'avrebbe chiamata il Whistler, che si intitola *Bel mattino*, e il delizioso ritratto della figlia del pittore, spirante una squisita signorilità.

156. — G. Francesco Raffaelli: I fabbri che si dissetano.

Ricordiamo inoltre, fra gli artisti che si schierarono in cotesto campo, suscitando l'interessamento del pubblico: Guglielmo Dubufe (nato a Parigi nel 1853 e morto in mare, diretto a Buenos-Ayres il 23 maggio 1909); Vittorio Prouvé, Fr. Aubertin (pittura decorativa); Armando Berton (nudi); Renato Billotte (Tarbes, 1846, allievo ed amico del Fromentin, buon paesaggista, ritrasse specialmente vedute delicate dei sobborghi parigini); Giovanni Béraud (pitture di genere e di usanze caratteristiche, come la celebre riunione della *Sala Graffard*); Jeanniot e L. Legrand; Helleu e Caro-Delvaille (scene della vita moderna); Ernesto Laurent (ritratti condotti con affettuosa delicatezza); Lobre (interni di palazzi); Lerolle, Meunier, Eliot (figure e paesaggi); Lepère, Legarde, Lebasque (paesaggi semplici e paesaggi animati); Weerts (ritratti e decorazioni), e molti altri.

Frattanto ai Campi Elisi, fra i molti paesisti già precedentemente menzionati, acquistavan bella fama: Alberto Dawant, nato a Parigi nel 1852 e allievo di Gian Paolo Laurens (soggetti di storia e di vita moderna); Francesco Tattegrain nato a Péronne pure nel 1852 (soggetti di storia con paesaggi e scene della vita di mare); Bordes,

Andrea Brouillelt, De Richemond, E. Renard (soggetti diversi, e ritratti); Lecomte Du Nouy (soggetti classici); L. Adam (scene campestri); V. Gilbert (scene popolari); Renato Gilbert (ritratti); Guillonnet (decorazioni e scene esotiche). E tutta una schiera di altri giovani valorosi, attivissimi, che saranno l'onore dei primi anni del secolo seguente Avy, Paolo Chabas, Déchenaud, Dewambez, Hoffbauer, Enrico Royer, Sabatté, Troncy, Du Gardier, D'Estienne, Hanicotte, Alberto e J. Pietro Laurens, Laparra, F. Lauth, Zo.



157. — Giorgio Rochegrosse: Vitellio trascinato dal popolo per le vie di Roma. (Sens, Museo).

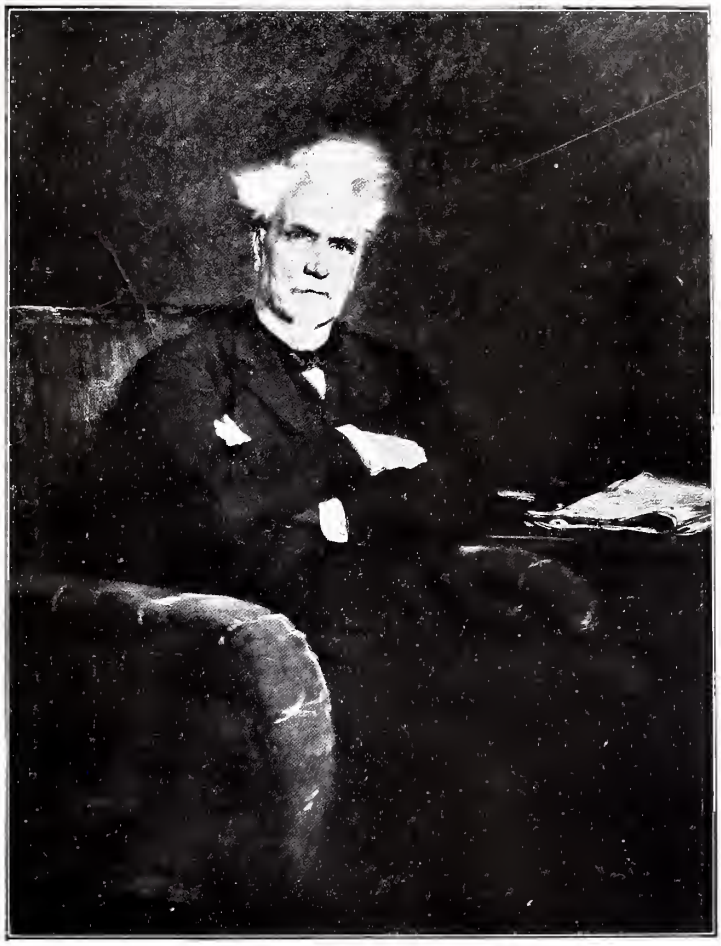
Meritano inoltre di esser ricordate in modo speciale quelle personalità artistiche alle quali il suffragio dei colleghi ha decretato in cotesto ambiente le medaglie d'onore.

L'alta ricompensa fu accordata nel 1902 a Giuseppe Bail, per il suo quadro *Le merlettaie*. Nato nel 1862, Giuseppe Bail appartiene ad una famiglia d'artisti; fu allievo del padre, Gian Antonio Bail, e suo fratello Franck coltivò a sua volta l'arte della pittura. Giuseppe Bail si fece presto conoscere con dei quadri di natura morta eseguiti con rara maestria, come i *Gingilli* del Museo di Cluny. Egli allargò poi la sua maniera e ottenne grandi successi con degli interni variati da forti effetti di luci ed ombre alla maniera olandese. Alle *Merlettaie* seguì *Il benedicite delle dame di Beaune* ("Salon,, del 1903), che riconfermò la nascente fama del giovane artista.

Nel 1906 la stessa eccezionale distinzione veniva votata a favore di Giorgio Rochegrosse. Cotesto pittore nacque a Versailles nel 1859, in un ambiente atto a destare tutte le precoci curiosità della sua natura d'artista. Era nipote di Teodoro di Banville e qualche cosa di quel meraviglioso temperamente pittorico e raffinato sembra rivivere in lui. Egli incominciò a lavorare quando era ancor giovanissimo, e si applicò dapprima al genere illustrativo, genere a cui ritornò poi sempre volontieri. Ottenne il primo successo col *Vitellio trascinato dal popolo per le vie di Roma* (n. 157) ("Salon,, del 1882), opera nella quale l'archeologia diventa un elemento vitale, e in cui il furore della plebe contro l'ignobile fantoccio imperiale è espresso così da comunicare una forte impressione di verità. Il Rochegrosse attinse ispirazione anche alla storia antica orientale per la *Fine di Babilonia* (1891); e per l'*Orda di Unni*; e alla storia medioevale per la *Jacquerie*, che nella sua arte complessa, scrupolosamente veritiera, vivifica con lo spirito nuovo di Th. Gautier e del Flaubert le nozioni di archeologia e di etnografia, predicate dal Gérôme e da Alma Tadema.

158. — Enrico Martin: I falciatori.
(Tolosa, Campidoglio).

L'antico rivale del Rochegrosse, ENRICO MARTIN, nacque a Tolosa il 5 agosto 1860. Cresciuto in un ambiente modestissimo, manifestò fin da bambino disposizione per la pittura. Studiò dapprima alla Scuola di Belle Arti di Tolosa, e mandato poi a Parigi, entrò nello studio di Gian Paolo Laurens, suo compatriota. I suoi primi lavori si distinguono dalla produzione corrente dell'epoca per il loro carattere di reazione poetica contro la tendenza generalmente invalsa di attenersi ai modelli, ai documenti raccolti nella vita quotidiana. Egli espose una serie di quadri a volta a volta inspirati da Dante o da Lord Byron, da Alfredo de Musset o dal Baudelaire. Affiliato ad un piccolo cenacolo artistico: il "Salon,, della Rose†Croix, che difendeva i diritti dell'idealismo, affermò fin da allora le sue teorie artistiche di luminista, che si accentuarono violentemente nella *Festa della Federazione*, e nell'*Entrata del presidente Carnot*. Fu una crisi verista che lo trascinò verso i processi tecnici dell'impressionismo, ma da cui egli seppe trarre maggior partito nelle vaste decorazioni per il Campidoglio di Tolosa, il Palazzo di Città a Parigi e la Cassa di Risparmio di Marsiglia, nelle quali l'allegoria si evolve dal passato della storia alle realtà del presente, ed in cui le figure sono deli-



159. — MARCELLO BASCHET: Enrico Rochefort.
(Parigi, Petit Palais).

160. — GUSTAVO GUILLAUMET: La Sèguia (Il Ruscello).
(Parigi, Lussemburgo).

ziosamente intonate al paesaggio, sotto il gioco della luce, brillante e dolce ad un tempo. Il capolavoro dell'artista è la tela dei *Falciatori* (n. 158), che, nella decorazione del Campidoglio di Tolosa, rappresentano una delle età della vita; di una composizione tutta naturalistica, commovente di verità nella sua gloria estiva e nella cadenza lunga, sonora del lavoro. Figurò al "Salon,, del 1903. Enrico Martin ottenne la medaglia d'onore nel 1907; è ufficiale della Legion d'onore dal 1903.

Nel 1908 la medaglia d'onore fu attribuita a MARCELLO BASCHET, nato a Gagny (Seine e Oise) il 5 agosto 1862. Egli la ebbe in seguito al successo, si può dir popolare, del ritratto di *Enrico Rochefort* (n. 159), fatto con grande rispondenza al vero, di espressione intensa e di esecuzione vibrante. Il premio ambitissimo veniva del resto a compensare tutto un passato fertile di produzioni sempre sapienti e leali, di ritratti simpatici e franchi.

161. — STEFANO DINET: Notturno d'amore orientale. (Abdel-Gheram e Nour-el-Aïn).

(Parigi, Lussemburgo).

Un nuovo elemento alla fine del XIX secolo, ed ancor più sul principio del secolo seguente, interviene a rinnovare in modo singolare l'organizzazione delle belle arti, ed è il formarsi di numerosi piccoli gruppi artistici, e lo svilupparsi di piccole esposizioni private, che ora stanno per divenire innumerevoli. Questi raggruppamenti, che all'inizio avevano lo scopo di riunire quegli artisti che si erano specializzati o nell'impiego di certi dati procedimenti, come i pastellisti e gli acquarellisti, o per l'indirizzo degli studi, come gli orientalisti, o anche, semplicemente, per affinità di gusti o di tendenze; più tardi servirono a chi voleva scappare dalla ressa dei gran "Salons,, dove era difficile farsi notare e quindi vendere, oppure originarono da divisioni intestine nate in seno alle grandi società, in seguito a lotte e a scissioni violente. E così, dopo avere per lungo tempo agognato ad una grande, unica organizzazione, la scuola francese tende ora sempre più verso l'affermarsi dell'individualità, se non sempre di singole persone isolate, di piccole ristrette famiglie artistiche, che propugnano una loro fede nuova o un singolare carattere. Ormai queste sono innumerevoli, poichè ogni società esistente ne produce quotidianamente altre grazie ad una specie di lavoro di moltiplicazione cellulare. Alcune però delle antiche hanno continuato a vivere e a prosperare sino ai nostri giorni, evolvendosi dalla loro fondazione sino ad oggi, secondo i tempi, ed hanno avuto grande influenza nel determinare vocazioni e ispirazioni artistiche, per i legami di consuetudine e di amicizia stretti fra singolari individualità, che occupano un posto notevole nella storia del tempo.

La più antica di queste società è quella dei Pittori-Orientalisti. L'idea di costituirla era sorta subito dopo la morte di GUSTAVO GUILLAUMET, artista che, dopo il Fromentin e gli altri pittori della vita araba, aveva acquistato notorietà grandissima per l'interpretazione originale data a quei soggetti esotici, prediletti dalla scuola francese sin dal principio del secolo. Formatosi in pieno periodo di ricerche naturaliste, dopo aver seguito dubitoso il Delacroix, ed aver subìto in parte l'influenza del Belly, egli s'era lasciato imporre e

CARLO COTTET. - LUCI DI TRAMONTO.
(Parigi, Museo del Luxembourg). :: :: :: ::

dirigere dal Millet, ed a suo modo aveva creduto risolvere il gran problema luminoso, che sotto i cieli eccezionalmente vividi di oriente si impone, riproducendo in pari tempo le costumanze delle popolazioni pastorali, che formano tanta parte dell'umanità.

Le due tele: *Mattinata invernale a Laghouet* (" Salon ,, del 1879), con i suoi indigeni incappucciati che escono per godersi i primi raggi del sole, e *La Séguia* (n. 160) (il ruscello) presso Bisckra (" Salon ,, del 1884), con le robuste figure contro luce, e i valori esattamente colpiti, le ombre sfrangiate di riflessi e la larga luce diffusa, dicono fortemente la poesia aspra e maschia di quei paesi. I due quadri appartengono al Lussemburgo.

162. — Stefano Dinet: Il figlio del Santone Mrabeth.
(Parigi, Lussemburgo).

Guillaumet era nato a Parigi il 26 marzo 1840, da una famiglia di ricchi tintori di Puteaux, che non posero alcun ostacolo alla sua vocazione. Fu dapprima allievo del Picot, poi del Barrias; indi partì per l'Algeria ove fece la sua carriera andando così alla ventura. Morì il 14 marzo 1887.

L'attrattiva dell'opera sua sedusse un gruppo di giovani artisti che, qual prima e qual poi, lo seguirono in quel paese del sole, e in occasione dell'Esposizione del 1889 tentarono di presentarsi uniti nel padiglione speciale dell'Algeria. Sotto gli auspici del Gérôme e di Beniamino Constant si costituì la nuova società con Ch. Cottet, Maurizio Bompard, che riflesse nei suoi quadri veneziani l'accesa visione del colore appresa in Algeria; Chudant, pittore di notturni nel deserto: Paolo Leroy, fine e delicato nell'analizzare le luci e i riflessi ardenti del Sahara, a sfondo delle sue grandi composizioni di figura; Mario Perret (Moulins 1853; Java 1900), il cui nome resterà come quello di uno dei più esatti osservatori di quegli effetti di luce; Maurizio Potter (1865-1898) ucciso mentre ritornava

163. — Enrico de Toulouse Lautrec: Al mulino de la Galette.

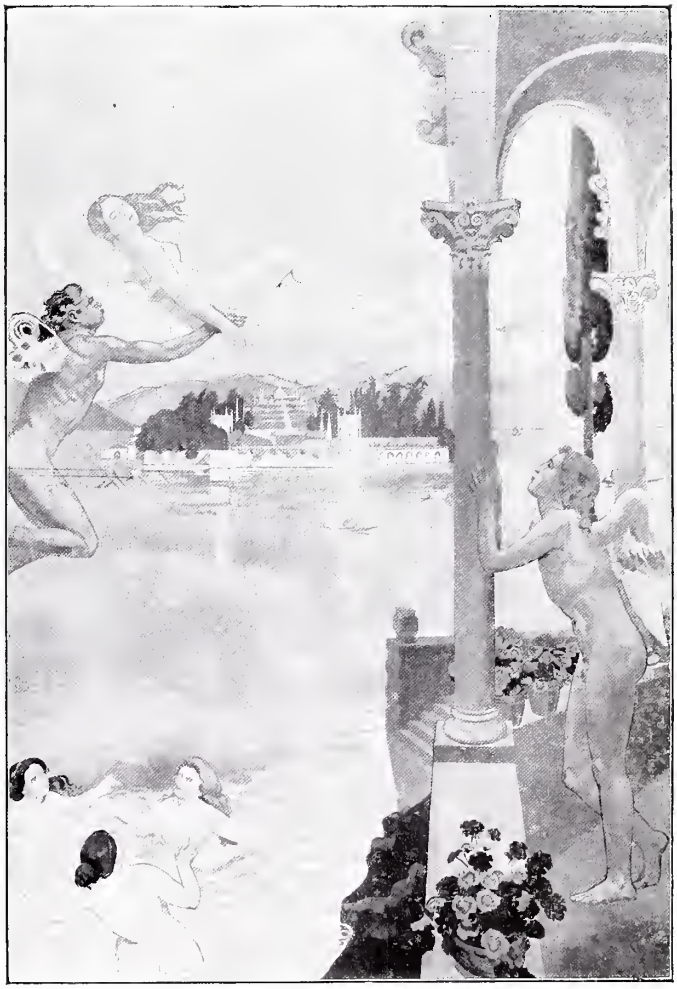
dal Nilo Bianco; Lunois universalmente conosciuto come litografo; L. A. Girardot, che seppe tutta la poesia dei crepuscoli marocchini e dei cimiteri israeliti; i fratelli Paolo e Amedeo Buffet, H. Vollet, J. De la Nézière e molti altri.

Ma per vigoria di originalità un artista si solleva sopra gli altri del gruppo, e vuol essere considerato a sè. È questi Stefano Dinet, nato a Parigi il 28 marzo 1861. Dopo aver compiuti i suoi studi e assolto il servizio militare, entrò all'Accademia Julian e dapprima si vantò allievo del Bouguereau. Rapidamente conquistò i segreti della tecnica e ben presto raggiunse una sicurezza ed una morbidezza veramente rare. Aveva innato, con la sicurezza del disegno, il senso della vita, dell'espressione, del gesto e del movimento, qualità che lo guidarono in tutte le sue opere. Nel 1882, quasi per caso, come già il Guillaumet, andò a visitare le coste dell'Algeria, seguendo Luciano Simon e suo fratello, invece di partire per l'Italia com'era da prima intenzionato. Tanto lo affascinò quel primo viaggio, che l'anno seguente, conseguita una borsa, ripartì per l'Algeria. Per quasi venticinque anni non tralasciò di ritornarvi e di soggiornarvi, sempre più immedesimandosi delle caratteristiche di quel paesaggio e delle popolazioni indigene, e sapendone sviscerare tutto l'elemento pittoresco con una potenza di riproduzione, che sorpassa quanto era stato tentato dai suoi illustri predecessori. Il Dinet resterà il pittore poeta della vita araba. Egli vi è penetrato non come occidentale, ma da vero orientale e con anima di musulmano. *Abdel-Gheram e Nour-el-Aîn* (n. 161), tanto quanto il *Figlio del Mrabeth* (n. 162), appartengono allo stesso "Salon" del 1901, e l'uno e l'altro sono espressioni perfette, per quanto diverse, del

164. — Paolo Gauguin. : A Tahiti.

suo temperamento. Il primo è un notturno d'amore in cui la moda e la seduzione femminile d'Oriente appaiono circonfuse di grazia, di belllezza e di sogno; il secondo è una scena tutta urlante di fanatismo, che ha per centro il fanciullo sacro portato da una specie di atletico San Cristoforo, e che ci mostra la bravura dell'artista nelle mosse virili e violente, nelle luci ardenti, nelle fisonomie mobili ed espressive. Il primo di questi quadri serve di commento ad un poema del compagno di viaggio e di lavoro del nostro artista, Si Sliman ben Ibrahim Bamer. Ora appartiene al Museo del Lussemburgo. Dinet è ufficiale della Legion d'onore dal 1905.

Verso il 1895 si produsse fra i giovani una certa agitazione. Essi protestavano contro la stasi della Scuola in un'osservazione ristretta della verità, ed in un monotono documentarismo. Subito si propagò un desiderio di reazione idealistica e coloristica insieme, che sorgeva dagli ambienti più disparati. Cominciava ad affermarsi il "Salon" della Rose+Croix, e, sotto il patronato di « Sâr » Joséphin Péladan, il gruppo degli impressionisti e dei simbolisti iniziava le sue esposizioni in via Le Peletier. Anche lo studio di Gustavo Moreau era pieno di effervescenza. Sarebbe facile ricollegare tutti questi movimenti artistici al movimento letterario e rivelare il rapporto cosciente o meno di questi giovani pittori con Stefano Mallarmé, con Paolo Verlaine, con Giovanni Moréas e con altri poeti più giovani, simbolisti o decadenti, senza parlare dell'influenza degli inglesi Shelley e Swinburne molto apprezzati dai giovani in quel momento. Dal centro impressionista, che sembrava allora il gruppo indipendente per eccellenza, e nel quale si erano strette le più libere ed ardenti intelligenze, sorsero delle individualità, violentemente discusse, ma che finirono coll'imporsi colla forza persuasiva della loro visione personale. A capo di questi citeremo Enrico de Toulouse-Lautrec e Paolo Gauguin. Tutti e due, contemporaneamente, esposero nella bottega del mercante Le Barc de Boutteville, 47, via Le Peletier. Il primo, discendente di un'antica ed illustre famiglia francese, era nato ad Albi il 24 novembre 1864. Terminati i suoi studi si diede alla pittura verso la quale si sentiva attratto da vera vocazione. Studiò prima col pittore d'animali Princeteau, ma poi fu attratto specialmnte dai pastelli del Degas e seguì volentieri i consigli del Forain. Terribili disgrazie, di cui era stato vittima da bambino, l'avevano reso deforme, e questa sua inferiorità fisica gli era oltremodo dolorosa, dotato com'era di viva intelligenza e animato da un'ardente sete di vita. Avrebbe amato i cavalli, gli sports e tutti i piaceri; per dispetto si lanciò in un'esistenza che lo sciupò, e morì a soli 37 anni il 9 novembre 1901. Egli dipinse il mondo nel quale visse: scuderie,



165. — Maurizio Denis: La storia di Psiche.

ospedali, caffè-concerti, balli pubblici e luoghi di mal'affare, con un disegno mordente, nervoso, espressivo fino all'esagerazione e con gli accordi più rari e più delicati di tinte, secondo l'esempio dei giapponesi. Usò più che altro il pastello e la litografia a colori.

L'orrore del convenzionale, un profondo bisogno di nobiltà e di ingenua freschezza, destarono verso la fine del secolo in alcuni giovani artisti la stessa propensione alle forme arcaiche, che s'era già manifestata nello studio del David. Da cotesto gruppo di sdolcinati, innamorati delle abbreviazioni e delle sintesi decorative, emerge la personalità di Paolo Gauguin, che segue, certo molto liberamente, Degas, Puvis de Chavannes o Cézanne; e sempre si mostra devoto a quei primitivi, che destavano allora tanta ammirazione.

Il Gauguin (1851-1903) ebbe una vita molto tempestosa. Nato da padre brettone e da madre mulatta peruviana, visse e lavorò sull'inizio in Brettagna, ove anzi fondò la Scuola chiamata di Pont-Aven, ricercando ardite giustapposizioni di colori, di tono denso e ardente ma di rapporti delicati, con un disegno volontariamente semplificato fin a sembrare insufficiente. L'esotismo della Brettagna finì col non soddisfarlo più, come non lo soddisfacevano i primitivi di Firenze e dell'antica Grecia; espatriò in Polinesia e credette di rigenerare l'arte impiegando mezzi di estrema semplicità. Per quanto cotesto suo arcaismo rudimentale risenta di sforzo e di affettazione, pure le sue opere tahitiane sono di un sapore esotico fresco e selvaggio, le sue armonie hanno una dolcezza commovente e le sue composizioni offrono sovente l'aspetto di affreschi decorativi.

166. — Aman-Jean: Ritratto.

Dalla stessa sorgente sgorga anche il talento di Maurizio Denis, nato a Granville (Manica) il 25 novembre 1870, che cercò soddisfare le sue prime aspirazioni idealistiche al "Salon,, de la Rose+Croix. Ma nello svolgimento del suo ingegno egli ebbe maggior costanza e perseveranza di Paolo Gauguin, che sembra esser stato il suo indiretto iniziatore. Egli aveva studiato all'Accademia Julian come tutti gli altri; ma amava i classici e sopratutto gli ingenui e squisiti fiorentini. Li ebbe per lungo tempo per sua guida, in tutto il periodo mistico di un'ingenuità manierata ma seducente, con la grazia candida e raffinata, sensuale e religiosa dei poemi del Verlaine, che egli illustrava. L'Italia lo aveva formato, la Grecia lo completò, ed il dicitore adorabilmente verginale e fine delle Madonne, dei Magi, dell'Imitazione e di San Francesco, dei piccoli angioli tranquilli nel loro paradiso primaverile tutto fiorito di gigli, divenne un narratore deliziosamente semplice e strano, veramente antico per la grazia ingenua e per le forme impacciate e seducenti, nei sollazzi di *Nausicaa* e di *Calipso*, nei meravigliosi paesaggi meridionali, blu, rossi ed oro, verdi e violetti. I

pannelli che cotesto decoratore nato ha eseguiti ultimamente per un mercante di Mosca, con la *Storia di Psiche* (n. 165), segnano un punto più alto, più largo, più sicuro, più « classico » nel più alto significato della parola, nell'evoluzione dell'artista.

In quello stesso anno 1895, fra i giovani artisti, che protestavano più apertamente contro il procedere fiacco, anemico del mondo artistico parigino, figurava un piccolo gruppo che fu subito battezzato la « banda nera » perchè i quadri dei suoi addetti contrastavano per il tono caricato e violento dei colori con quanto si era veduto sino allora ai " Salons ,,. Alcuni si erano uniti come compagni di studio o di scuola, altri si aggregarono ad essi, attirati dall'affinità dei gusti, o spinti dalle esagerazioni della critica. Si delineavano già le fisonomie ben distinte di Aman-Jean, di Cottet, di Simon, di Renato Ménard, di G. Blanche,

167. — Giacomo Blanche: La famiglia Thaulow.
(Parigi, Lussemburgo).

di Prinet; seguìti da Andrea Dauchez, Enrico Duhem, Lobre, Ulmann, con nuovi elementi venuti da altre parti. Tutti insieme fondarono in seguito la *Società nuova*, che poi nei primi anni del XX secolo si è ricostituita sotto il titolo di « Esposizione di pittori e scultori sotto la presidenza di Rodin ». Il più anziano di cotesti giovani era Aman-Jean, nato a Chevry-Cossigny (Senna e Marna) il 18 novembre 1860. Allievo di Hébert e di Puvis de Chavannes, egli ereditò da questi due maestri un sentimento delle armonie calde e vibranti ed un gusto speciale per i soggetti poetici. Esordì infatti con delle composizioni tratte dal mondo delle leggende, della storia e della favola, come *San Giuliano l'ospitaliero, Santa Genoveffa* o *Giovanna d'Arco*. Un viaggio a Venezia orientò questa sua doppia tendenza, armonica e poetica, verso le realtà contemporanee; egli dipinse delle *Veneziane* prima e delle parigine poi, con tutte le grazie più sdolcinate delle loro toilettes moderne, riunendo tonalità preziose e rarissime, con combinazioni d'arabeschi molto espressivi, evolvendosi ogni giorno verso quella che dall'inizio sembrava essere la sua vocazione: la decorazione di genere poetico. Aman-Jean, che nel 1885 aveva ottenuto una borsa di viaggio, è cavaliere della Legion d'onore dal 1900.

168. — Renato Ménard: Autunno.

Giacomo Blanche è nato il 30 gennaio 1861. Già i primi lavori gli accattivarono una simpatica attenzione per le doti che attestavano una forte cultura, un giusto apprezzamento delle risorse dell'arte sua e un gusto innato di distinzione. Sul principio ei sembrò preferire la maniera verista del Manet, un po' mitigata dall'influenza dei pittori inglesi, del Gainsborough in ispecie, come appare evidente in quel ritratto della *Famiglia Thaulow* (n. 167) del Museo del Lussemburgo, esposto al "Salon" del 1896, e che è un esemplare tipico della sua pittura dai toni grigi, freschi, argentati. In seguito la sua maniera s'andò riscaldando, la sua tavolozza si arricchì, la sua comprensione si fece più estesa, e, con accordi imprevedibili e potenti, eseguì ritratti sapienti e forti, e le più gustose nature morte. Il Lussemburgo possiede di quell'epoca il ritratto del romanziere *Paolo Adam* di un bello stile classico.

Nato in un ambiente eccezionalmente letterario e colto, Renato Ménard è anch'egli uno spirito profondamente intellettuale. Vicino al padre ed allo zio, il filosofo Luigi Ménard, la sua intelligenza non poteva che aprirsi a tutte le forme della Bellezza, nella realtà e nel sogno. Il suo primo "Salon" data dal 1883; egli esitò lungamente tra soggetti antichi ed i soggetti moderni, visibilmente influenzato, come tutti i suoi colleghi, dall'evoluzione naturalistica del momento. Verso il 1890 trovò la sua via e vi si incamminò con passo ogni giorno più sicuro. Dipinse ritratti assomigliantissimi, accurati, anzi un po' ricercati, sul genere di quello di *Luigi Ménard* che è al Lussemburgo; e dei paesaggi di forte

170. — Luciano Simon: Chiacchiere nella sera. (Stocolma, Museo).

171. — Carlo Cottet: Nei paesi del mare. La cena d'addio.
(Parigi, Lussemburgo).

risalto nei colori con dei cieli movimentati, popolati di greggi epiche o di belle donne nude, dalle forme pure, che si specchiano nell'acqua. Un viaggio in Sicilia accentuò la sua passione per l'antichità. Lo provano le belle tele istoriche *Agrigento* (1890), *Terra antica* (1901), ecc. Renato Ménard è cavaliere della Legion d'onore dal 1900.

Le due personalità, che si posero fin dal primo giorno alla testa del piccolo gruppo per il vigore del loro temperamento e della loro audacia e anche per la loro oltracotanza, furono Luciano Simon e Carlo Cottet. Il giudizio del pubblico associava i loro nomi, prima ancora che una stretta amicizia venisse a riunirli realmente nella vita. Tutti e due avevano

169. — Luciano Simon: La processione.
(Parigi, Lussemburgo).

riconquistata la Brettagna, invasa da tanti pittori, e avevano saputo dare un'esatta espressione all'energia ancora sconosciuta di quelle popolazioni marittime, dall'esteriore esotico e dal carattere primitivo. Ambidue, come gli altri loro compagni, appartenevano alla classe borghese, benestante, e avevano ricevuta una istruzione molto accurata.

Luciano Simon, il maggiore, nacque a Parigi il 18 luglio 1861. Superò i corsi universitari e parve esitare sulla scelta fra le lettere e le arti; ma il suo partito fu presto preso. Entrò all'Accademia Julian, ove si incontrò con Dinet, Desvalliéres e Renato Ménard: nel 1885 espose per la prima volta. Per qualche anno egli titubò fra i soggetti scolastici e gli attraenti aspetti del vero. Finalmente si diede tutto a questo. Si consacrò alla pittura di costumi e paesaggi brettoni, che riprodusse con grande potenza d'osservazione obbiettiva, con vera penetrazione dei tipi, delle fisonomie e dei caratteri della razza, da ritrattista chiaroveggente e implacabile, all'occhio del quale nulla sfugge, e la cui mano, ardita e nervosa, ma sicura, è serva obbediente del cervello. Fece anche, come Fantin, dei ritratti in ragruppa-

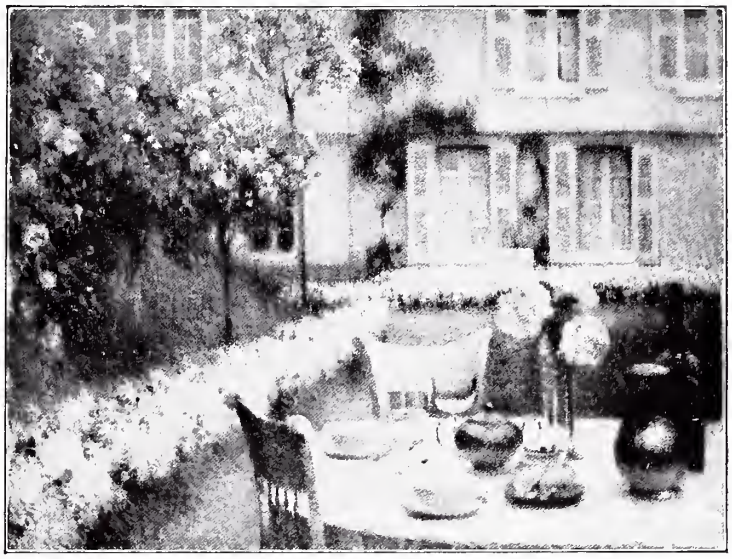
menti intimi, nei quali le sue eccezionali facoltà si ammorbidivano sui visi delle persone amate, dei parenti, degli amici sotto giochi di luce imprevedibili e di grande effetto pittorico. *La processione* (n. 169) ("Salon,, 1901) che è al Museo del Lussemburgo, come le *Chiacchiere nella sera* (n. 170) (1902) che è al Museo di Stoccolma, tela di una vita così intensa nel doppio gioco della luce, sono due esemplari tipici di queste due forme della sua ispirazione. Luciano Simon è stato decorato nel 1900. La signora Simon è anche pittrice di talento.

Carlo Cottet nacque il 12 luglio 1863, a Puy, ove suo padre era giudice di pace, ma la sua famiglia era Savoiarda. I suoi maestri, o piuttosto i suoi primi consiglieri, furono

172. — Gastone la Touche: Festa notturna.
(Parigi, Lussemburgo).

Puvis de Chavannes e Roll; ma il bisogno di indipendenza lo spinse a cercar la sua via da solo. Egli credette trovarla prima fra gli impressionisti ed espose nella bottega della via Lepeletier insieme a Maurizio Denis ed a Vuillard. Le sue prime tele rivelano uno spirito tutto analitico, ciò che è nelle leggi della evoluzione naturale; esse richiamano i paesaggi di Lépine. Il primo suo "Salon,, data dal 1889. Egli si era già allora stabilito in Brettagna, in quel piccolo *Camaret* da lui reso celebre coi suoi primi paesaggi dalle nuvole color di rame, acquistati dallo Stato per il Lussemburgo, e che furono poi tanto imitati. Nel 1892 si recò in Algeria, nel 1894 in Egitto, dopo aver ottenuta una borsa di viaggio. La sua maniera si andava sempre più accentuando di tinte e nel 1895 egli si produsse con quel *Seppellimento brettone*, che suscitò tanto scandalo e che ora è al Museo di Lilla. Essenzialmente pittore, ma pittore espressivo, il Cottet differisce dal Simon per la sua visione subbiettiva. Egli mischia a tutti gli spettacoli che contempla gli ardori generosi dell'animo suo. Da ciò la forte emozione che emana da quei paesaggi e da quei soggetti della vita

marittima, e specialmente da quei *Lutti* di marinai, così profondamente strazianti ed umani. Il gran trittico del "Salon,, del 1898, che riassume la sua serie *Nei paesi del mare* (n. 171); *Addio; Quelli che se ne vanno; Quelli che restano*, è la composizione più significativa dell'opera sua e, insieme alla *Processione* del Simon, una delle creazioni più importanti di questa generazione. Cottet è stato decorato nel 1900.



173. — Enrico le Sidaner: La tavola.

Gastone La Touche ed ed Enrico Le Sidaner, benchè associati a quel gruppo, non ebbero nulla a che fare con la « banda nera ». La loro arte trae origine da tendenze opposte. Gastone La Touche, uno dei più anziani del gruppo, nato a Saint Cloud il 29 ottobre 1854, è stato sempre preoccupato dal problema della luce. Giovane ancora, espose da Nadar con gli impressionisti e per lungo lungo tempo fu considerato uno dei loro. Ma, grazie alla sua originalità, che cominciava già a farsi scorgere, e che poi doveva fiorire così felicemente in decorazioni della più simpatica ed agile fantasia, egli era già molto accetto al pubblico: è il vero discendente di Watteau e Fragonard. Una grazia tutta francese, ove fa capolino un po' di carnevale veneziano, rende deliziose ed esalta insieme, tutte quelle Conversazioni e quelle Feste galanti di cui la *Festa notturna* (n. 172), che trovasi al Lussemburgo, è per così dire il riassunto, con il fuoco d'artifizio che si frange nell'acqua e le figure d'innamorati che scivolano nelle barche guidate da vecchi fauni. La tela è stata esposta nel 1906. Gastone La Touche è ufficiale della Legion d'onore dal 1909.

174. — Elena Clementina Dufau: Autunno. (Parigi, Lussemburgo).

Enrico le Sidaner è nato all'Isola Maurizio il 7 agosto 1862. Allievo del Cabanel, fu subito sedotto dalla pittura verista, ma vi portò tutto il suo spirito mistico che a quel

contatto si modificò in modo felice per assumere un delizioso carattere di poesia intima e familiare, così attraente nei suoi quadri di tavole, servite alla luce della lampada, o di giardini in piena luce di sole. Questo soggetto della *Tavola* (n. 173) con tanti elementi di natura morta, è stato spesso ripreso dal Sidaner. Al Museo del Lussemburgo ve ne sono due differenti esemplari. Questo pittore è decorato dal 1906.

Uno dei fenomeni più singolari che si sieno prodotti nello svolgersi della pittura alla fine del secolo passato, è la brusca evoluzione verista del piccolo gruppo arcaico, formatosi all'insegnamento di Gustavo Moreau. Sul principio lo si era creduto uno dei più attivi elementi di reazione idealista, perchè esso era saturo delle opere dei maestri, e perchè i suoi membri preferivano i Musei alla Natura. Alla morte di colui che dirigeva con tanta passione la coscienza artistica di tutto il gruppo, questo, in massa, abbandonò il mondo delle chimere, dei sogni e delle favole, delle leggende e della storia, per inebbriarsi di modernità, rinunciando alle esortazioni dei vecchi primitivi fiorentini o veneziani, e per prendere la parola d'ordine dagli spagnuoli. Simone Bussy, Milcendeau, Du Gardier, E. Martel, Besson, Maxence, Béronneau si diedero, ognuno secondo il proprio temperamento, ad esprimere la vita moderna. Alcuni fecero ancor meglio: si volsero verso i più arditi innovatori e si vide H. Matisse, Ch. Guérin, Flandrin, Rouault, ed anche Giorgio Desvalliéres, l'allievo prediletto del Delaunay e di Gustavo Moreau, fare ammenda onorevole del loro dilettantismo gustoso, e fabbricare la loro nuova dimora su di un angolo della austera Tebaide del Cézanne.

A quest'ultimo gruppo, rafforzato da altri elementi, si deve, sul principiare del secolo, l'ultima importante scissione del "Salon,, d'Autunno. Vi si trovavano, venuti dall'Esposizione degli Indipendenti, i neo-impressionisti di un tempo, Maurizio Denis ed E. Vuillard, dotato questi di una squisita sensibilità di visione e di una delicata originalità di pittore di interni e di decoratore; ed altri ancora, partiti dall'ambiente tradizionale, ma che si erano evoluti, dietro a Costantino Meunier e al Carrière, verso le tendenze sociali e l'espressione della vita popolare, come Giulio Adler (nato a Luxeuil, Alta Saona, il 10 luglio 1865) cavaliere della Legion d'onore nel 1907 e di cui il Lussemburgo possiede il quadro caratteristico dei *Rimorchiatori* ("Salon,, 1904).

Una delle personalità che maggiormente si è fatta notare, e va ricordata con le precedenti, è quella di René Piot (nato a Parigi il 21 gennaio 1868) antico allievo di Gustavo Moreau, ritornato al suo punto di partenza verso i maestri. I suoi affreschi dalle forti armonie, evocano il ricordo complesso dei vecchi italiani di Padova e di Ferrara, insieme con quello più moderno del Chassériau in flore tropicali alla Gauguin. Non sarebbe giusto chiudere questi brevi cenni senza segnalare anche il movimento femminista, che in arte fornì reclute eccezionali dacchè l'insegnamento s'è esteso anche alle donne. Dopo Rosa Bonheur e Virginia Demont-Breton (nata a Courriéres, Passo di Calais, nel 1859), la signorina Angela Delasalle, la signora Chauchet-Guilleré e specialmente la signorina Elena Clementina Dufau si sono conquistate un posto distinto nei "Salons,,. La signorina Dufau è nata a Quinsac (Gironda) nel 1869. Andata a Parigi a venti anni entrò all'Accademia Julian, espose per la prima volta nel 1895, e si fece subito notare per le decisioni del suo disegno, la morbidezza del tocco, la freschezza e lo splendore della visione: qualità ch'essa più tardi sviluppò maggiormente in tele decorative come l'*Autunno* (n. 174) del Museo del Lussemburgo ("Salon,, 1906) di elevata nobiltà di concetto e di una esecuzione morbida e voluttuosa, piena di grazia. Ella è stata decorata nel 1909.

Queste ultime generazioni e questi ultimi nomi segnano la transizione fra il XIX ed il XX secolo. Considerando lo svolgersi sicuro e conseguente del loro pensiero e l'attività dei loro sforzi, è lecito guardare senza inquietudine all'avvenire della scuola francese. Gli ultimi venuti sapranno mostrarsi degni dei loro predecessori.

---

175. — Dante Gabriele Rossetti: Il sogno di Dante.
(Liverpool, Museo Municipale).

Capitolo VIII.

SCUOLA INGLESE ED AMERICANA

I. — LA SCUOLA INGLESE.

SULLA fine del settecento la pittura inglese aveva raggiunto nel ritratto e nel paesaggio un alto grado di eccellenza; ma al principiar del secolo XIX si ebbe in Inghilterra un periodo di decadenza. Le nuove generazioni si adagiarono con indolenza sui ricordi dei gloriosi predecessori, adornandosi dei loro allori, e l'arte andò degenerando nelle convenzioni dell'accademismo e nelle puerilità dei quadri di genere. Tuttavia tre grandi nomi, e tali da illustrare veramente la scuola della Gran Bretagna, dominano cotesta età; sono i nomi di Bonington, di Constable e di Turner. Essi rappresentano delle individualità eccezionali di innovatori arditi, individualità che però rimasero affatto isolate, così da non esercitare alcuna influenza nell'ambiente natio.

Il Bonington, di 25 anni più giovane degli altri due artisti, sembrerebbe piuttosto appartenere alla Scuola francese, dacchè in Francia ei formò la sua educazione, e colà si svolse quasi tutta la sua carriera. Gli antichi cataloghi del Louvre portano il suo nome accanto a quello del Delacroix e di Paolo Huet, suoi compagni d'arte ed amici.

Riccardo Parkes Bonington nacque nel villaggio di Arnold presso Nottingham, nel 1801. Suo padre, pittore dilettante, era stato obbligato a trar partito del suo talento artistico, dopo di avere, per la sua condotta, perduto un posto nell'Amministrazioue delle prigioni della Contea, e sua madre era stata costretta dallo stesso motivo a divenir direttrice di una scuola. A fianco del padre il Bonington apprese le prime nozioni di disegno.

Recatosi poi a Parigi a 15 anni, egli entrò alla Scuola di Belle Arti nello studio del Gros e, al pari dei suoi compagni, frequentò assiduamente il Louvre, ove si compì veramente la sua educazione. Egli espose ai "Salons,, del 1822, 1824 e 1827, celebri nei fasti del romanticismo, vi ottenne grande successo e fu premiato nel 1824. Nel '27 compì un viaggio a Venezia, viaggio fertile di fortunate opere, nelle quali si afferma la sensibilità delicata dell'artista al cospetto dei fenomeni della luce e dell'atmosfera; in seguito il Bonington si recò per breve tempo a Londra, e ritornò poi a Parigi dove ottenne nuovi successi. Ma la sua salute era ormai molto malandata; colto da nuovo malore mentre viaggiava per la Normandia con il suo compagno Paolo Huet, dovette far subitamente ritorno a Londra e colà morì pochi giorni dopo il suo arrivo, il 23 settembre 1828.

Il Bonington coltivò la pittura storica e il paesaggio; trattando la prima ei si man-

176. — Riccardo Parkes Bonington: Il parco di Versailles.
(Parigi, Louvre).

tenne fedele alla tradizione romantica, considerò cioè la storia dal punto di vista aneddotico, con le sue doti naturali e prettamente inglesi di distinzione e di eleganza, e con una tecnica brillante, fluida e facile. È noto il suo famoso quadro: *Francesco I e la duchessa di Etampes* che è al Louvre; non meno celebri sono *Francesco I e Margherita di Navarra* e *Enrico IV e gli ambasciatori spagnuoli*, della collezione Wallace a Londra, ed altri ancora. Egli dimostra in coteste opere di aver felicemente assimilato diversi elementi dei maestri di Fiandra, di Olanda e di Venezia; calde tonalità di colori, limpidità di luci, trasparenze di ombre, profondità misteriosa di interni in cui svaniscono i contorni.

Come paesista il Bonington mostra una tecnica ancora più libera; per la vivacità dei colori, per la freschezza argentina dei cieli e la divina grazia della luce, egli può rivaleggiare coi più gustosi veneziani. Produsse talora pitture finite, accurate ma pur franche, forti, originali e senza sdolcinature; talora schizzi rapidi, nervosi, ricchi di contrasti, ispirati da una felice audacia di visione, ed espressi con tocchi incisivi, sintetici, che già accennano alla futura evoluzione dell'impressionismo. Lo studio intitolato *Il Parco di Versailles* (n. 176) al Louvre, con quelle violente e vivide pennellate vermiglie dei calzoni dei soldati, gettate tra i marmi e le verdure con sì sicura audacia, non ci rivela forse nel Bonington il primo degli impressionisti?

Giovanni Constable nacque ad East Bergholt, nel Suffolk, l'11 giugno 1776. Suo padre, un povero mugnaio, lo aveva dapprima destinato alla carriera ecclesiastica: ma si rassegnò poi a lasciargli seguire la sua vocazione. Il giovane cominciò col ritrarre i dintorni della città natia; nel 1795 si recò una prima volta a Londra e vi ritornò nel 1799 per entrare come allievo all'Accademia Reale; ove ebbe qualche lezione dai paesisti Giuseppe Farington e Riccardo Reinagle. Egli sposò nel 1816 e, a partire dal 1820, visse quasi sempre ad Hampstead, vicino a Londra. Il suo primo paesaggio era già stato esposto nel 1802. Nel 1819 egli fu ricevuto socio nell'Accademia Reale e nominato titolare nel 1829. Il Constable non raccolse però durante la sua vita l'ammirazione del pubblico inglese: e mentre già in Francia era celebre e profondamente ammirato dai maestri più in voga, quale

177. — Giovanni Constable: Il carro di fieno.
(Londra, Galleria Nazionale).

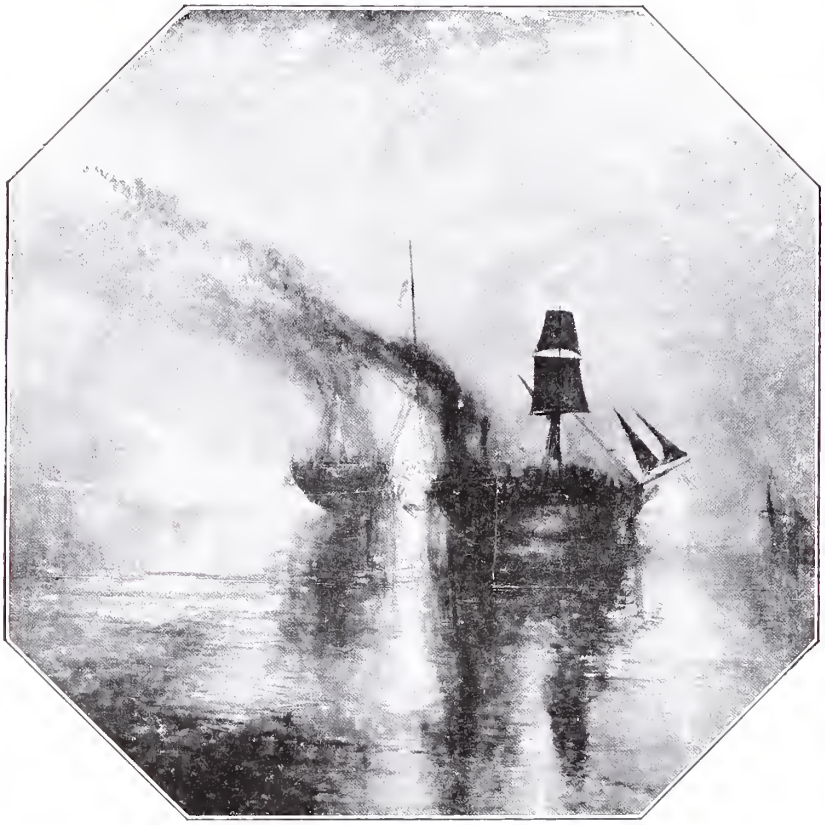
ad esempio, il Delacroix, non gli riusciva di vendere in patria alcuno dei suoi quadri. Al "Salon" del 1824 fu premiato con medaglia d'oro. Morì improvvisamente a Londra nel 1837.

I romantici francesi non si erano ingannati nell'accogliere con ammirazione entusiasta l'opera del Constable. Egli è veramente una delle individualità più forti e più attraenti dell'arte moderna, il più libero ed il più ardito precursore. La sua visione originale, la sua tecnica focosa e personale preannunciano, e quasi già realizzano, tutte le audacie degli ultimi rivoluzionarii del paesaggio, nella materia, nel tocco e nel colore. Egli esercitò in Francia una influenza generale sui paesisti, a cominciare dai romantici come Paolo Huet e dai naturalisti come il Daubigny, venendo sino agli ultimi impressionisti. Il Louvre possiede numerosi quadri significativi di cotesto pittore; tra cui l'ammirevole studio *L'arcobaleno*, preludiante a quello del Millet, donato da John Wilson. Ma sopratutto a Londra, alla Galleria Nazionale ed al Museo di South Kensington, il grande pittore può venir studiato in modo da dar la piena misura del suo valore. Il *Carro di fieno* (n. 177) della Galleria Nazio-

nale, che rappresenta un carro tirato da due contadini al guado di un ruscello, sulle cui rive sorge tra le piante una casetta rustica dal tetto a punta, è precisamente il quadro premiato a Parigi al " Salon ,, del 1824.

Passiamo ora a considerare una delle più strane ed insieme delle più grandi figure dell'arte moderna. Come già il vecchio maestro giapponese Hok'saï era stato soprannominato il « vecchio folle di disegno », così il Turner, appartatosi sotto un falso nome in una casetta di Chelsea, ove morì sconosciuto nel 1851, potrebbe esser detto il « vecchio folle di luce ».

Giuseppe W. Turner nacque a Londra nel 1775, da un modesto parrucchiere. Strettosi in amicizia con Tommaso Girtin, che doveva divenire celebre come acquarellista, fu trascinato da lui sulle vie dell'arte, e si esercitò dapprima a copiare dei disegni dalla collezione del Dr. Monro, che gli pagava coteste riproduzioni mezza ghinea l'una. Studiò in seguito all'Accademia Reale nel 1789; espose l'anno appresso un disegno, e nel 1793 il suo primo quadro. Nel 1799 fu accolto socio, e nel 1802 membro di quella illustre Accademia, nella quale in seguito venne chiamato ad insegnar prospettiva. Egli visitò nel 1802 la Francia e la Svizzera; e più tardi l'Italia, dove soggiornò a tre riprese: nel 1819, nel 1829 e nel 1840. Lavorò molto per gli editori, e la sua vastissima produzione comprende un numero considerevole di acquarelli. Durante il primo periodo della sua carriera artistica, dopo aver seguito le tracce del Wilson che, a sua volta, camminava da lontano di conserva con Giuseppe Vernet, su quelle di Claudio Lorrain, il Turner subì fortemente l'influenza dei pittori olandesi Van de Velde, Cuyp e Van Goyen; di poi la sua ammirazione per Claudio Lorrain divenne così esclusiva che egli si mise ad imitarlo da presso; pubblicò, a cominciare dal 1807, un *Liber studiorum* condotto secondo il *Liber veritatis* del pittore francese, e si atteggiò ad emulo di lui così da metter come condizione nel suo testamento, in cui legava allo Stato inglese la sua sostanza e tutti i suoi quadri alla Galleria Nazionale, che due sue tele, *Didone* ed *Il sole sorgente tra la nebbia*, venissero esposte in mezzo a due Claudio Lorrain. A cominciare dal 1830 egli si diede a combattere con ogni sua energia una lotta appassionata per riprodurre, con le scarse risorse della pittura, tutti gli splendori e tutte le fantasmagorie della luce solare, moltiplicantisi all'infinito sulla superficie allucinante del mare. Egli rimase a volte inferiore al suo sogno, ma a volte, anche raggiunse



178. — Giuseppe W. Turner: Pace.
(Londra, Galleria Nazionale).

con le sue folli audacie dei risultati che toccano il sublime. *Pace* (n. 178) o *I funerali del pittore Sir David Wilkie*, il corpo del quale venne gettato in mare dall'alto di un piroscafo, sulla costa di Gibilterra, al ritorno da un viaggio a Costantinopoli, il primo giugno 1841, offre dei contrasti di luci e di fumo, un carattere di solennità grandiosa, quasi di apoteosi, ed è uno degli esempi indiscutibilmente mirabili di cotesta maniera del grande pittore. La tela, esposta nel 1842 all'Accademia Reale, fa parte del legato Turner alla Galleria Nazionale.

Nel torno di tempo in cui cominciavano a manifestarsi in Francia i primi sintomi di quel movimento artistico, che doveva originare il realismo, in quel grande anno fatidico cioè del 1848, si verificava in Inghilterra una crisi quasi analoga, almeno in apparenza, ma che non ebbe nè le medesime cause nè uguali risultati; cotesto movimento fu chiamato preraffaellismo; nome che rimarrà ad indicare nella storia un tentativo di reazione, fatto da un piccolo gruppo di artisti intenti a protestare contro la rilassatezza generale nella tecnica e le abitudini di osservazione della scuola inglese. L'influenza del Bonington, del Constable e del Turner, non era stata in alcun modo sentita nell'ambiente artistico insulare, e com'è noto cotesti pittori ebbero in Francia il maggior numero di seguaci entusiasti.

179. — Ford Madox Brown: L'ultimo sguardo all'Inghilterra.

In Francia la evoluzione verso il realismo rispondeva esattamente, e lo abbiamo veduto, allo sviluppo sociale e morale della nazione. In Inghilterra questo tentativo di reazione fu, per così dire, artificiale. Esso non era stato preparato inavvertitamente, a grado a grado, dall'opera di artisti illuminati che, più o meno arditamente, tentavano di interpretare le aspirazioni generali. Fu invece una iniziativa individuale, una impresa voluta, che non trovandosi in armonia con l'ambiente e coi costumi contemporanei rimase fenomeno isolato. Tuttavia per la mentalità degli artisti che lo concepirono, e per le opere da esso derivate, il Preraffaellismo è uno degli episodi più interessanti e più istruttivi, che offra la storia dell'arte moderna.

Il gruppo dei Preraffaellisti era costituito da una piccola congrega di sette membri, che si erano imposti un programma comune; essi facevano seguire alla loro firma tre lettere fatidiche: P. R. B. significanti: confraternita preraffaellistica. Cotesto tipo di associazione è caratteristicamente inglese; e già attorno all'antico visionario William Blake (1757-1827) si era raggruppato un consimile cenacolo, noto sotto il nome di *poetic Brotherood*. L'estetica della nuova scuola fu formulata con vigorosa energia da un critico nonchè storico illuminato, il quale spiegò in difesa di esso, come già in difesa dell'opera del Turner, l'ammirevole apostolato della sua penna eloquente: John Ruskin. Tale estetica mirava dunque per quel che riguarda il soggetto, a penetrarlo profondamente ed a tradurlo con la più assoluta verità, non trascurando nell'osservazione di esso il menomo particolare della scena, pel concetto che ogni elemento ha un valore ed un significato. Dal punto di vista esclusivamente tecnico, essa proclamava per conseguenza la necessità di procedimenti più arditi, di un disegno preciso e minuzioso, di una analisi sottile degli effetti del chiaro-scuro e del colore.

I mezzucci delle preparazioni, dei fondi, delle levigature, allora generalmente adottati nella scuola inglese, vennero sdegnosamente ripudiati; i nuovi artisti posarono il colore francamente, arditamente sulla tela vergine; e il procedimento della divisione dei toni, ispirato agli impressionisti francesi dalle scoperte scientifiche dello Chevreul, fu usato da essi sistematicamente. I Preraffaellisti rappresentano un ritorno verso i maestri chiamati un tempo *primitivi;* non già, come da alcuni si crede, verso i predecessori di Raffaello ma, come ebbe a dichiarare esplicitamente il preraffaellista Holman Hunt, verso quegli artisti che precedettero gli imitatori di Raffaello. Il vero appellativo del movimento avrebbe dunque dovuto essere, secondo il pittore sopra citato, *preraffaelliteismo:* ma prevalse l'altra denominazione per maggior semplicità di linguaggio. Un ritorno verso i naturalisti italiani del XV, XIV e XIII secolo si era già prodotto in Francia, l'abbiamo veduto, nello studio dello stesso David; e ritroveremo l'identica tendenza, nell'arte tedesca, manifestata dalla setta dei *Nazareni.*

180. — Dante Gabriele Rossetti: Beata Beatrice.
(Londra, Galleria Tate).

Fra i diversi confratelli preraffaellisti, che si andarono susseguendo nel breve periodo di anni in cui la società ebbe vita, soltanto Holman Hunt, Millais e Rossetti raggiunsero la celebrità. Gli altri, fra i quali si trovavano il fratello di Rossetti, Michele Guglielmo, il quale d'altronde non era artista, e Arturo Hughes, di cui resta qualche bel quadro, furono delle figure oscure, reclutate soltanto per far numero.

Ma, oltre ai suoi fondatori, il preraffaellismo ebbe un padre, o, per lo meno un padre putativo: Ford Mardox Brown, che involontariamente ne preparò la formula.

Cotesto artista nacque a Calais, da genitori inglesi, il 16 aprile 1821, e morì a Londra il 6 ottobre 1893. Egli ricevette la sua prima educazione artistica in Belgio, e precisamente all'Accademia di Anversa, sotto la direzione di Gustavo Wappers. Il Madox Brown cominciò a farsi conoscere con dei soggetti romantici imitati da Lord Byron. Venne poi in Italia, dove, a Roma, conobbe i Nazareni tedeschi e si recò in seguito a Parigi. Lavorò colà dal 1841 al 1844, sopra tutto intento a prepararsi al famoso concorso bandito nel 1843 per la decorazione del palazzo di Westminster. Dai diversi viaggi, dai fermenti che ribollivano nei diversi centri più o meno attivi, e, più che mai,

da quelle forti sorgenti di naturalismo zampillate in Francia quasi subito dopo la fioritura romantica, il giovane pittore ritrasse una ardente sete di verità, un desiderio di riforma dell'arte nel suo carattere morale non solo, ma altresì nei suoi mezzi di espressione. Egli affermò fin anco che fondamento della pittura storica è la sola fedeltà nella riproduzione del modello, senza generalizzazione nè idealizzazione alcuna, e la ricostruzione esatta dell'ambiente secondo i documenti ed i monumenti dell'epoca. Madox Brown espose ben presto un ritratto, che dimostrò verso quale pittore di altri tempi fosser rivolte le sue simpatie, giacchè egli si piacque di intitolar l'opera sua « un moderno Holbein ».

I suoi principali quadri sono *Il Re Lear e Cordelia* esposto nel 1849. *Chaucer alla corte di Edoardo III* (1851), *Gesù in atto di lavare i piedi di San Pietro* (Galleria Tate) (1852), *Il lavoro* (Museo di Manchester), a cui egli attese per ben dodici anni, e che rivela nella minuzia meticolosa dell'esecuzione, tutte le preoccupazioni filosofiche e sociali dell'autore; *Romeo e Giulietta*, *Elia e il figlio della vedova* ed i dodici dipinti decorativi del Municipio di Manchester. Siamo dinanzi ad un'arte nervosa, appassionata, tragica, la cui forza espressiva trionfa fortunatamente sulla minuzia dell'esecuzione. Al pari del suo antico compagno dello studio Wappers, il belga Enrico Leys, Madox Brown ebbe l'intuito storico, e rese con un tal quale carattere di grandezza eroica i costumi dei vecchi re barbari, sassoni, danesi o scandinavi.

181. — Giovanni E. Millais: L'ordine di scarcerazione, 1746. (Londra, Galleria Tate).

L'ultimo sguardo all'Inghilterra (n. 179) che appartiene oggi alla Galleria Municipale di Birmingham, è uno di quei quadri di realtà contemporanea, dalle colorazioni violente, acute, vivamente riflesse nello splendore della luce, che colpivano per l'accento di convinzione profonda e per la intensità dell'espressione. Ideato nel 1851 a Gravesend, dove Madox Brown si era recato ad augurare il buon viaggio all'amico scultore Woolner, che partiva per l'Australia con la moglie, il quadro fu cominciato due anni dopo e terminato nel 1855. L'autore vi si è ritratto accanto alla sua giovane sposa.

Nel 1848, allorquando era ancora sconosciuto o mal conosciuto, Madox Brown vide venire a sè un giovane artista, che chiedeva di essere ammesso nel suo studio quale allievo. Era il Rossetti: e i due si legarono in amicizia con vincoli saldissimi. Madox Brown non entrò tuttavia a far parte del nuovo gruppo fondato dal suo discepolo, pur accordando tutte le sue simpatie all'iniziativa del giovane pittore, il quale era, ben si può dirlo, una delle più strane figure che ci presenti la storia dell'arte moderna.

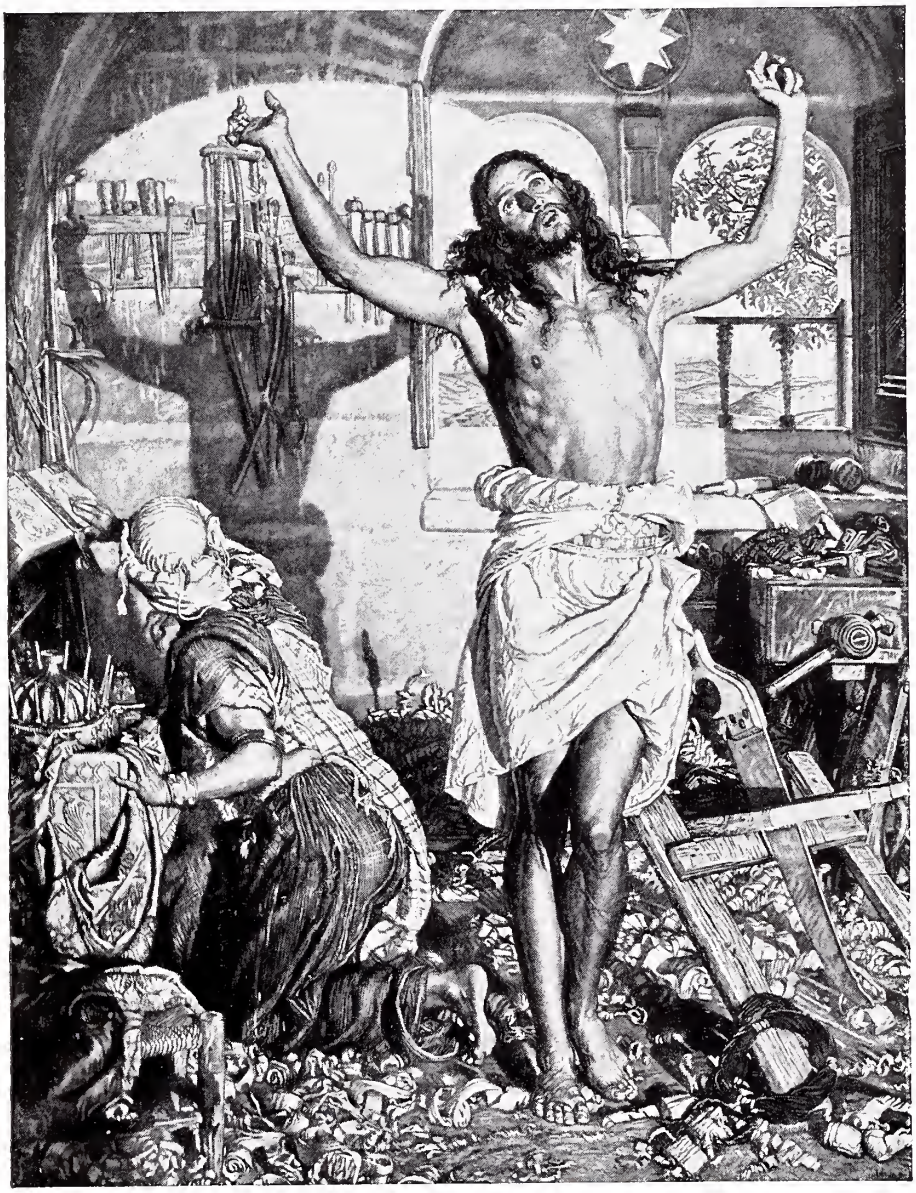
Dante Gabriele Carlo Rossetti era figlio di un esule politico già conservatore delle Antichità nel Regno di Napoli, e di Frances Mary Lavinia Polidori, giovane inglese, di origine toscana, il di cui padre era stato segretario dell'Alfieri. Egli nacque a Londra il 12 maggio 1828 e morì a Birchington, presso Margate, nel 1882. Compì i suoi studii al King's College, frequentò il corso di copia dall'antico all'Accademia, nel 1845-46, ma non fu ammesso a ritrarre dal vero. Nel 1848 entrò quindi nello studio del Madox Brown e si unì con due compagni dell' Accademia: Guglielmo Holman Hunt e Giovanni Everett Millais, per fondare, con suo fratello e qualche altro amico, la piccola congrega preraffaellista che tanto scalpore suscitò a Londra.

182. — Giovanni E. Millais: La mendicante cieca. (Birmingham, Museo Municipale).

Nonostante le molte proteste di verismo l'arte di cotesto mistico italo-anglicano è eminentemente poetica, e punto preraffaellita; ma si riconnette invece direttamente alla maniera dei cinquecentisti veneziani. Oltre che pittore, poeta, egli cercò i soggetti delle sue composizioni sia nei propri poemi, sia in Dante, che suo padre aveva commentato, sia nelle canzoni cavalleresche ed amorose del medio-evo, sia ancora nelle antiche ballate brettoni dalle quali traevano ispirazione i letterati inglesi suoi contemporanei. L'opera sua è tutta pervasa da uno strano lirismo ardente ed appassionato, focoso e contenuto, che un soffio febbrile di misticismo e di simbolismo meridionale accende, e che una grazia sottile, fatta di originali elementi sassoni ravviva. Il suo dilettantismo entusiasta si diffondeva per tutti i campi del pensiero, abbracciava tutte le manifestazioni artistiche: egli eseguì vetrate, miniature, illustrazioni, ecc., associando con eloquenza voluttuosa e assillante i toni caldi di Giorgione e di Tiziano alle esagerazioni lineari del Lippi e del Botticelli. Il suo primo quadro *L'infanzia della Vergine* venne esposto in un Circolo privato nel 1849. Nel 1850 apparve al pubblico l'*Ecce Ancilla Domini* che appartiene ora alla Galleria Nazionale, un quadro condotto secondo lo spirito dei primitivi fiorentini. Il Rossetti sposò nel 1860 la propria modella, Elisabetta E. Siddal, che per lungo tempo gli offrì quell'indimenticabile tipo di grazia dolorosa e passionale che si ammira nella *Beata Beatrice* (n. 180) della Galleria Tate. Cotesto dipinto, ispirato dalla Vita Nuova di Dante, fu infatti eseguito nel 1863, poco tempo dopo la morte di quella donna adorata, che lasciò l'artista per molti anni in una profonda afflizione. Ne esistono

due repliche, una delle quali appartiene al Museo di Birmingham; l'altra è in una collezione privata Americana.

Il sogno di Dante (n. 175) conservato alla Galleria Municipale di Liverpool (Walker Art Gallery) riproduce un episodio della Vita Nuova. Nel giorno della morte di Beatrice,



183. — Holman Hunt: L'ombra de la morte.

Dante sogna di esser condotto a lei dall'Amore; il giovane e bello pellegrino alato tien per mano il poeta che si avanza assorto quasi nel sonno, e lo attira verso la morta creatura; due giovani donne, vestite di verde, con grandi occhi misteriosi e fissi, sollevano il velo sparso di fiori che ricopriva Beatrice e l'Amore posa sulle sue labbra il bacio che l'alto suo amante non le diede mai. Condotta in calde e armoniose tonalità verdi e rosa cotesta pittura è la più importante opera del Rossetti; egli la principiò nel 1869, su un acquerello datato del 1855, e la terminò soltanto nel 1881, alla vigilia della morte.

Gli altri due compagni del Rossetti sono da lui profondamente diversi. Giovanni Everett Millais nacque a Southampton l'8 giugno 1829 e morì a Londra nel 1896.

Trascorse i primi anni della sua infanzia a Jersey, poi a Dinan, dove incominciò a manifestare la sua disposizione per il disegno. Nel 1837, essendo la sua famiglia ritornata a Londra, egli frequentò lo studio del ritrattista Enrico Sass. I suoi progressi furono così rapidi, che a soli nove anni meritò una medaglia d'argento; ne aveva ancora dieciassette quando dipinse ed espose un primo quadro: *Pizarro che libera gli Incas del Perù*. Nel 1847

184. — Edoardo Burne Jones: Il cavaliere misericordioso.

ricevette una medaglia d'oro messa in gara dall'Accademia Reale e, contemporaneamente, si fece notare al concorso di decorazione di Westminster con il suo cartone il *Denaro della vedova*. Nell'anno seguente, come si è già visto, si unì ai suoi compagni di studio, Rossetti e Holman Hunt, per fondare la piccola congrega preraffaellista. Di essa egli fu, almeno per un momento, l'espressione più tipica; giacchè egli seppe applicare i suoi principî di realismo minuzioso e acuto con una tecnica impeccabile, brillante e sicura, e con delle rare qualità di osservazione pittoresca ed espressiva: ma purtroppo, inebbriato dal successo, lasciò poi cotesta maniera, per conservarsi il favore del pubblico ed ottenere gli onori uffi-

ficiali. Quel primo periodo della sua vita rimarrà però il più fulgido. La sua prima produzione preraffaellista fu il quadro *Lorenzo ed Isabella* (1849) il cui soggetto è tolto dal poema del Keats, *Il vaso di basilico*, nel quale ciascun membro della confraternita aveva deciso di scegliere il tema per un quadro; vi tennero dietro *La bottega del falegname* (1850), *Marianna, la figlia del forestale* (1851), *L'Ugonotto* e *Ofelia* (1852) (quest'ultimo trovasi nella Galleria Tate); *L'ordine di liberazione* (1853), *La giovanetta cieca* (1856). Nel 1853, a ventiquattro anni, il successo del giovane rivoluzionario già era tale da valergli la nomina a socio dell'Accademia; nel 1863 egli fu Accademico, nell'85 venne nominato baronetto, ed alla morte di Lord Leighton, fu eletto a presidente dell'Accademia Reale. Si vuole che i suoi quadri ad olio ammontino a 227; ricorderemo ancora: *La veglia di Santa Agnese* e *L'ussaro di Brunswick* nel 1863, *L'infanzia di Sir Walter Raleigh* (1870), *Il passaggio Nord West* (1875), *La guardia Reale* (1877) e gran numero di paesaggi e di ritratti tra i quali notevoli quelli del *Cardinale Newman*, di *Lord Beaconsfield*, di *Lord Salisbury*, di *Gladstone* ed altri ancora.

185. — Edoardo Burne Jones: Il re Cophetua e la piccola mendicante. (Londra, Galleria Tate).

L'ordine di liberazione (1746) (n. 181) rappresenta una scenetta candidamente patetica, nella quale il Millais ci mostra tutte le sue doti di realista sobrio forte ed espressivo. Nella cella di una prigione una giovane donna, col suo bimbo tra le braccia, porge ad un carceriere in giubba rossa, una carta; mentre un uomo vestito nel caratteristico costume scozzese, e con un braccio al collo, un fiero ribelle del nord, reclina il capo sulla spalla di lei, sopraffatto d'emozione alla notizia della ricuperata libertà. La donna sorride beata: un grosso cane nero si rizza contro il padrone a dire anch'esso la sua gioia; il carceriere severo si china a scrutare l'ordine di scarcerazione. La scena è circoscritta ai soli personaggi, senza che la descrizione di alcun accessorio

venga a stornare l'attenzione dall'umile dramma commovente. Cotesto quadro datato dal 1853 è oggi alla Galleria Tate. Fu esposto all'Accademia Reale nel 1853 ed all'Esposizione Universale di Parigi nel 1855.

La giovanetta cieca (n. 182) appartiene al Museo Municipale di Birmingham: eseguito nel 1856, ottenne il premio dell'Accademia di Liverpool nel 1858, e venne venduto in

186. — Uberto di Herkomer: L'ultima parata.

quell'anno ad un negoziante di quadri per 7500 lire. Rappresenta una semplicissima scena ma così da commuoverci profondamente. Due giovanette stanno sedute sul margine di una strada, la maggiore di esse dimostra diciotto o venti anni, ed è una semplice mendicante, « not a poetical or vicious one » come scrisse il Ruskin in una amorosa descrizione del quadro: essa tiene sulle ginocchia un manticetto ed ha la testa ricoperta da uno scialle; fra le sue braccia giuoca una bambinetta dagli otto ai dieci anni, la sua guida; la giovane donna è immobile sotto la calda carezza dei raggi ardenti, che han rotto le nuvole pesanti e ricercano invano i suoi occhi chiusi; ma le povere pupille spente sembrano vedere internamente la gloriosa fantasmagoria della luce, le case, la chiesa del villaggio, che si profilano

187. — Lorenzo Alma Tadema: Fredegonda e Pretentatus.

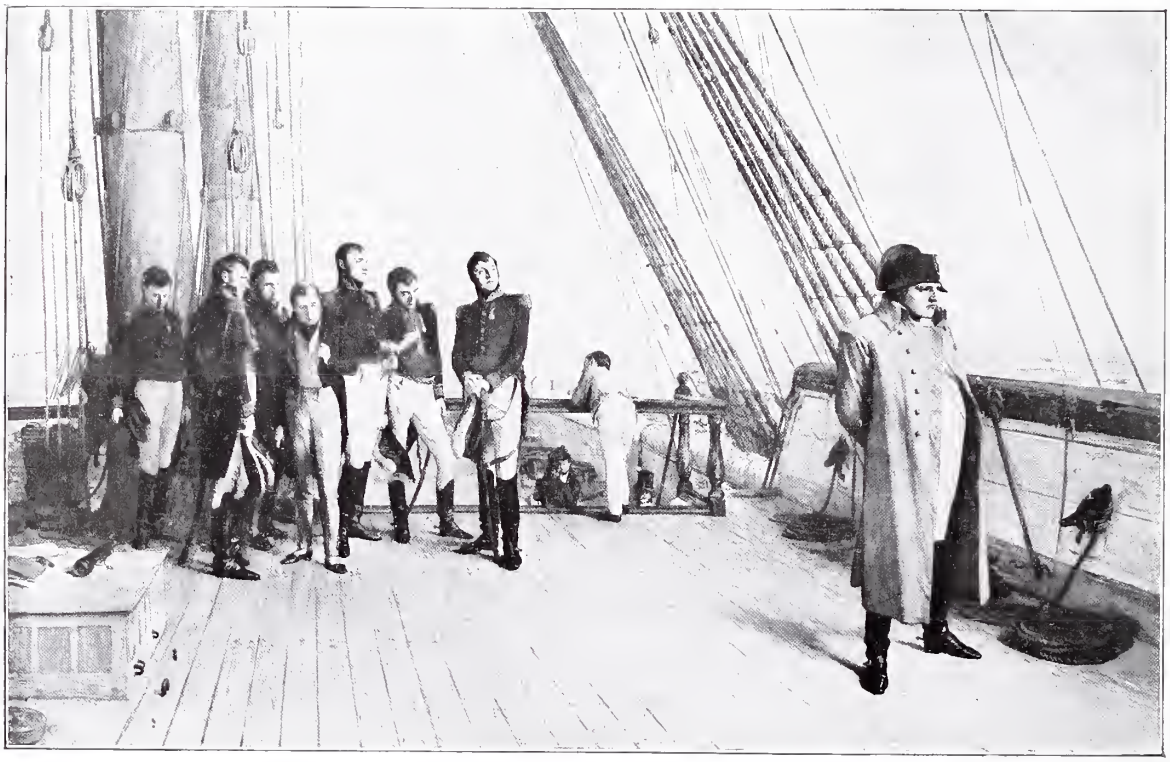
188. — Lorenzo Alma Tadema: Una lettura d'Omero.

sull'orizzonte, le erbe e le veroniche rinverdite dalla pioggia, che brillano come « smalti bizantini », ed il doppio arcobaleno che apre, lontano, il suo grandioso e magnifico ventaglio contro le nuvole oscure ormai in fuga. La cieca è così immobile, osserva il Ruskin, che una bella farfalla s'è posata sopra la sua mantellina e vi brilla al sole.

Il terzo dei principali fondatori del preraffaellismo, l'unico oggi vivente, Guglielmo Holman Hunt, nacque a Londra nel 1827. La sua disposizione per il disegno si manifestò ben presto; seguì i corsi dell'Accademia Reale ed affrontò il pubblico nel 1846. I

189. — Federico Walker: In porto.
(Londra, Galleria Tate).

suoi primi quadri furono ideati sotto l'influsso romantico-realista dei suoi compagni preraffaellisti, e ritraggono episodi poetici. Nel 1848 egli esponeva *Rienzi chiedente vendetta;* nel 1849 *Claudio ed Isabella* soggetto tolto dal *Vaso di basilico* del Keats, e *I due gentiluomini di Verona* (Museo Municipale di Birmingham). Ciò che lo distingue dagli altri due suoi compagni si è che mentre il Rossetti resta voluttuosamente mistico e pagano, e il Millais esclusivamente pittoresco, egli appar animato da una fede profonda, che, a cominciare dal 1850, forma lo scopo principale dell'arte sua. Nella sua vecchiaia egli si conserva pieno di vitalità e conseguente ai suoi primi principii: è l'ultimo preraffaellista. I suoi quadri Cristiani sono: *Una famiglia di Brettoni convertiti che protegge un missionario Cristiano contro la persecuzione dei Druidi* (1850), *Il pastore mercenario* (1852), *Il risveglio della coscenza* (1854), *Il capo emissario* (1856), celebre pittura simbolica, come pure *L'ombra de la morte*



190. — Guglielmo Quiller Orchardson: Napoleone a bordo del « Bellorofonte ».

(1873) (n. 183) nella quale l'ombra proiettata da Gesù orante forma sul muro una croce che Maria, inginocchiata, contempla con spavento. Holman Hunt viaggiò nel 1854 in Egitto e in Palestina per studiare i luoghi santi, così come più tardi, seguendo il suo esempio, James Tissot. Il soggiorno in quei paesi influì sulla luminosità dei suoi quadri. Egli si conquistò una popolarità universale nei paesi Anglo-Sassoni col suo dipinto *La luce del mondo* eseguito nel 1854, che è nella Chiesa del Cristo ad Oxford.

Se si deve credere al Ruskin, che ne ebbe la spiegazione dallo stesso Holman Hunt, non v'ha nel quadro un particolare per quanto minuto, il quale non abbia un significato; eppure esso rimane un rebus indecifrabile per chi non sia un Inglese, nutrito di simbolismo biblico ed evangelico. Il Cristo appare come nel versetto che dice: « Ecco, io sono dinanzi la porta, ed io batto ». Egli è vestito della veste bianca senza cuciture, simbolo del dominio dell'anima sul corpo, e ricoperto da un ricco mantello sacerdotale, adorno di gemme. Cinge la sua fronte una corona d'oro a cui è intrecciata la corona di spine. La porta chiusa dai chiodi arrugginiti adombra lo spirito umano dinanzi al quale son cresciute le erbe aride e stolte della pigrizia e dell'ignoranza. Nel fondo appare un frutteto i cui frutti, i pomi del

peccato, son caduti a terra. Il Cristo batte alla porta e reca in mano una lanterna. Fu notato che la scena è illuminata da cinque diverse luci: quella della luna, diffusa nel cielo, quella delle stelle, quella del nimbo di Gesù, la fiamma della lanterna e il riflesso della brina caduta sui fiori. Qualunque sia la minuzia del simbolismo, combinato con il preziosismo dell' osservazione e della tecnica, cotesto quadro è tuttavia una delle opere più singolari e più nobili dell'idealismo moderno.

191. — Giovanni Lavery: La primavera.
(Parigi, Lussemburgo).

I Preraffaellisti figurarono in molte grandi Esposizioni francesi, ma senza produrre una impressione durevole su quel pubblico. L'artista più notato in Francia, e che colà parve riassumere in sè il preraffaellismo non fu uno dei sette confratelli, non usò aggiunger al proprio nome le tre lettere massoniche P. R. B., e non si riattaccò a quel movimento artistico se non per l'ammirazione che lo legò ad uno dei fondatori della congrega, suo maestro e suo amico. Fu questi Sir Edoardo Burne-Jones. Egli nacque a Birmingham il 28 agosto 1833; compì gli studii classici e si dimostrò durante tutta la vita appassionato cultore delle lettere. Destinato dapprima alla carriera ecclesiastica, entrò ad Exeter College, ad Oxford, nel 1853. Ma cedendo poi alla innata sua vocazione artistica nel 1856 si recò a Londra in cerca del Rossetti, i cui primi quadri avevano suscitato in lui viva ammirazione. I Preraffaellisti si erano già dispersi. Burne-Jones si unì al suo maestro e ad un compagno di Exeter College, già come lui destinato al sacerdozio, Guglielmo Morris, e insieme essi crearono, con gli incoraggiamenti e l'appoggio del grande apostolo della bellezza, il Ruskin, una specie di società avente un carattere estetico, morale sociale, e mirante a rialzare le industrie artistiche e a diffondere

l'idea del bello sin nelle più umili dimore. Da cotesto movimento, che si estese a tutte le manifestazioni dell'arte industriale: architettura domestica, ebanisteria, vetrate, stoffe, carte dipinte, ceramiche, vetrerie, mosaici, libri, ecc., derivò lo slancio forse un po' artificiale ma unanime, che spinse l'Europa tutta alla ricerca di un nuovo stile.

Sul principio, l'arte del Burne-Jones è essenzialmente poetica ed espressiva; egli partecipa direttamente alla ispirazione del suo maestro il Rossetti e si riattacca alla maniera dei suoi modelli preferiti, i veneziani del quattrocento e del primo cinquecento; fedele al programma proprio e dei compagni, ch'era di creare un'arte nazionale e popolare, egli ricercò

192. — Franco Brangwyn: Il mercato al Marocco.
(Parigi, Lussemburgo).

i soggetti delle sue composizioni tra le canzoni dell'antica letteratura inglese; tra gli eroi gentili della Tavola rotonda; e nel 1857 e 1858 lo vediamo lavorare insieme col Rossetti, con Guglielmo Morris e con altri a decorare di affreschi, rievocanti il ciclo di Arturo, le pareti dell'Union Club di Oxford. Tra le opere di cotesto primo periodo, durante il quale egli sopratutto dipinse degli acquarelli, specialmente notevole per l'originalità della composizione e la gustosità del colore è il *Cavaliere misericordioso* (n. 184), acquarello datato dal 1863. Due righe di una vecchia leggenda suggerirono all'autore il soggetto: « un cavaliere fu misericordioso verso un suo nemico che egli avrebbe potuto uccidere, e la immagine del Cristo lo baciò, per testimoniare che il suo atto era stato gradito a Dio ». Sui gradini di un altare sta inginocchiato un cavaliere tutto chiuso nella sua armatura di ferro, e con l'elmo e la spada a lato; nel mentre egli prega con fervore, l'immagine del Cristo si stacca dalla Croce e si inchina ad abbracciarlo; nel fondo, tra un alto e verde paesaggio che nasconde tutto il cielo, passa un cavaliere e va lontano.

In seguito al viaggio in Italia, e sotto l'influsso della preoccupazione decorativa il pittore modificò la propria maniera. Conquiso dall'arte dei grandi Italiani del cinquecento, ricercò la purezza dello stile e la sua tavolozza si fece più fredda. Tali caratteri rimasero propri della sua arte, che piace per le sue bizzarrie non meno che per i suoi pregi. Egli ritorna sempre ai suoi soggetti preferiti, ma li presenta in una forma narrativa, in diversi quadri appartenenti tutti allo stesso ciclo; ricordiamo le istorie di Arturo e di Tristano, la fiaba della Bella dormente nel bosco, e alcune leggende antiche rimaneggiate alla maniera del Boccaccio; come la storia di Pigmalion, di Psiche e di Perseo. Dipinse inoltre un discreto numero di allegorie o di soggetti generali divenuti celebri, come *La Laus Veneris* (1873-75), *Lo specchio di Venere* (1875), *Il canto d'amore* (dipinto dal 1868 al 1877), *I giorni della Creazione* (ingegnose pitture decorative in sei pannelli) (1876), *La scala d'oro* (1880), *La ruota della fortuna* (1883), *Le profondità marine* (1886), *L'amore fra le rovine* (1894), ecc. Il capolavoro del Burne-Jones è forse *Il re Cophetua e la piccola mendicante* (n. 185), eseguito nel 1884, esso appartiene alla Galleria Tate. Fu ispirato all' autore da quella ballata dell'epoca di Elisabetta, di cui il Tennyson riprese il bozzetto nel noto suo poema. La tela ha un formato alto e stretto: il Re, rivestito della sua brillante armatura, sta sui gradini del trono, tien fra le mani l'inutile corona e contempla con adorazione la piccola mendicante, la quale è assisa sullo scanno reale; e punto sorpresa, ma dignitosa e serena nella sua giovane bellezza, che traluce fuor dalle vesti cenciose. Per la felice e strana composizione, per l'armonia ricca e profonda, cotesto quadro ha il fascino commovente delle prime opere dell'artista. Il Burne-Jones fu creato baronetto nel 1894, e già era cavaliere della Legion d'onore nel 1889; egli morì il 16 giugno 1898.

193. — Carlo Shannon: La scultrice.
(Parigi, Lussemburgo).

Accanto ai cenacoli artistici di cui siam venuti ragionando, ma da essi affatto indipendente, sta una grande figura di artista, la più forte, forse, dell'Inghilterra contemporanea, per la eloquente e singolare energia del suo idealismo. Giorgio Federico Watts nacque a Londra il 23 febbraio 1817 e morì il 1.° luglio 1904. Le sue tendenze per il disegno si manifestarono assai di buon'ora, e i genitori credettero assecondarne i gusti facendo seguire al giovanetto i corsi dell'Accademia; ma la sua natura indipendente vi si trovò a disagio ed egli si fece, per così dire, da solo, studiando i grandi pittori ed osservando sopratutto i marmi di Fidia, che gli diedero le prime grandi emozioni artistiche. Tentò dapprima dei soggetti romantici, ricavandoli da Walter Scott; espose nel 1837 i primi ritratti; poi, nel 1842, dei motivi tolti dallo Shakespeare e dal Boccaccio; in quell'epoca egli era

già così sicuro tecnico da riportare un premio al primo concorso per la decorazione al Palazzo del Parlamento. L'ammontare di tal premio gli permise di intraprendere un viaggio in Italia, che lasciò in lui tracce indelebili. Si fermò qualche settimana a Parigi, soggiornò a Venezia, poi per lungo tempo a Firenze, e ritornò in Inghilterra ammirato del Correggio e di Giorgione, e, ancora, di Tiziano e del Tintoretto, che rimasero poi i suoi maestri prediletti. Nel 1846 egli vinceva il primo premio al terzo concorso per la decorazione di Westminster, e da quel momento la sua fama fu sicura. Il Watts eseguì allora un certo numero di decorazioni murali, specie a Licoln's Inn (Palazzo di Giustizia a Londra) e trattò l'arte sua, alla maniera dello Chenavard o di Gustavo Moreau, esclusivamente come mezzo cioè per esprimere il mondo dei sentimenti e delle idee: persin nei ritratti, scelti tra gli uomini illustri della sua epoca, come esempi gloriosi, egli mirò ad una significazione morale: e fu in pari tempo uno dei pittori meglio dotati, sotto il punto di vista pittorico, di tutta la scuola inglese. Le sue composizioni movimentate, violente, dalla colorazione ardente e suggestiva, dal disegno rude e forte, riproducono delle serie di episodi tolti dall'antico testamento, *La creazione della donna, La tentazione d'Eva, La morte di Abele, Il diluvio*, oppur delle concezioni simboliche ispirate da soggetti mitologici: *Orfeo ed Euridice, Endimione, Paolo e Francesca*, e talora delle generalizzazioni allegoriche, le più celebri tra le quali sono *Sic Transit, La speranza, L'amore e la morte, L'amore e la vita.* Quest'ultima scena venne eseguita ben tre volte dal Watts, che la considerava la creazione sua migliore; un esemplare è alla Galleria Tate, un altro a Washington, il terzo fu appositamente dipinto per il Lussemburgo; l'artista prodigò in esso il suo generoso ardore e l'offrì, con parole commoventi, alla

194. — Giacomo Mac'Neill Whistler: La fanciulla bianca. (Proprietà del sig. J. H. Whittemore).

Francia. L'Amore, sotto le forme di un bel giovane dalle ali fiammeggianti aiuta la vita, giovane donna timida, esitante ed inquieta, ad ascendere gli aspri sentieri rocciosi, che debbono condurla al culmine.

La scuola inglese accolse in tutti i tempi qualche elemento straniero, che per lo più essa finì coll'assimilarsi perfettamente: e l'olandese Alma Tadema figura, insieme al bavarese Herkomer, tra le più alte personalità artistiche dell'Inghilterra moderna.

Sir Lorenzo Alma Tadema nacque in Frisia, a Dronrijp, l'8 gennaio 1836; compì al ginnasio di Leuwarden degli studi, che lo temprarono mirabilmente per l'opera sua futura. La famiglia lo destinava alla carriera medica, ma, al pari di altri grandi olandesi, egli sentiva fervere entro di sè l'estro pittorico, e nel 1852, ottenutone finalmente il permesso,

195. — Giacomo Mac'Neill Whistler: Ritratto della madre del pittore.
(Parigi, Lussemburgo).

si recò ad Anversa per studiare all'Accademia sotto la direzione del Wappers e di Enrico Leys, passò poi in Francia dove si sposò una prima volta. Da questo matrimonio gli nacquero due figlie; l'una delle quali è scrittrice, e l'altra coltiva l'arte paterna. Nel 1870 Alma Tadema andò in Inghilterra; rimasto vedovo, passò colà a nuove nozze e si fece naturalizzare inglese. Membro dell'Accademia Reale, membro corrispondente dell'Istituto di Francia, Sir Lawrence raccolse tutti gli onori nei Saloni e nelle Esposizioni Universali francesi, e fu creato ufficiale della Legion d'onore. La sua opera, che ha carattere essenzialmente storico, deriva in parte dal rinnovamento della storia, espresso con l'esagerazione dei caratteri salienti, così come l'intendeva il Leys, in parte dal movimento realistico di verità documentale creato dal Meissonier e dal Gérôme. Quest'ultimo artista ebbe del resto, dal punto di vista delle preoccupazioni archeologiche e della tecnica, una certa influenza sul pittore anglo-olandese. L'opera di Alma Tadema comprende due diverse maniere, corrispondenti alle sue due principali fonti di ispirazione. Nel primo periodo della sua carriera artistica egli appare sopratutto colpito dai racconti di Augusto Thierry, che gli piacque riassumere in scene fortemente espressive, quali *L'educazione dei nipoti di Clotilde* (1861), *Venanzio*

Fortunato e Radegonda (1862), *Fredegonda e Pretentatus* (1864) (n. 187), quadro che precedendo i successi di Giovanni Paolo Laurens, suscitò forte impressione per la vigorosa evocazione di quell'epoca semi-barbara.

La sua seconda maniera, più netta, più chiara, più nervosa, è consacrata quasi unicamente all'antichità che egli rievocò nella sua verità familiare con una scienza impeccabile di erudizione, ed un senso della realtà, degni l'una e l'altro di un Gastone Boissier o di un Ferrero. *Catullo presso Lesbia* (1865), *La danza romana* (1866), *Tarquinio il superbo* (1867), *Ave Cesare*, *Io Saturnalia* (1871), *Giuseppe intendente di Faraone*, *Adriano*, *La festa del vino*, *La via del tempio*, *Una lettura di Omero* (n. 188), illustrano cotesto aspetto dell'arte sua. Il quadro *Caracalla e Geta* (Un sogno del Colosseo) eseguito in questi ultimi anni, rappresenta migliaia di personaggi seduti sui gradini attorno alla loggia imperiale, e dimostra la prodigiosa abilità del virtuoso, che grazie alla sua paziente volontà ed al suo sapere scherza con tutte le difficoltà del mestiere. La pittrice Lady Alma Tadema, si è fatta dal canto suo rimarcare per dei delicati quadri nel genere olandese.

196. — Giacomo Mac'Neill Whistler: Tommaso Carlyle. (Glascow, Museo).

Sir Ubebto von Herkomer nacque il 26 maggio 1849 nel villaggio di Waal, presso Landsberg, in Baviera; suo padre, un modesto scultore in legno, rovinato dalla rivoluzione del 1848, incominciò dal cercar fortuna in America, passò poi in Inghilterra ove sbarcò — a Southampton — nel 1857, con la moglie ed il figlioletto. Egli riprese colà ad esercitare il proprio mestiere, sino a che, chiamato a Monaco per un lavoro, vi si trasportò con la famiglia tutta; Uberto apprese quindi il disegno nell'Accademia di quella città. Ma, ritornato più tardi in Inghilterra, il giovane Herkomer riescì a guadagnarsi la vita con disegni e caricature per i giornali. Nel 1873 espose all'Accademia la sua prima tela, *Dopo una giornata di lavoro*, eseguita nella maniera sentimentale e colorita di Federico Walker, ed ottenne un primo successo. La sua fama si consolidò poi con un quadro divenuto celebre, ed esposto nel 1878 alla Esposizione Universale di Parigi, dove vinse la medaglia d'oro, *L'ultima parata* (n. 186); rappresenta gli invalidi dell'Ospedale militare di Chelsea, allineati nelle loro tuniche rosse sui banchi della cappella. Herkomer mostrò nel rendere cotesta accolta di vecchi guerrieri dalle fisonomie caratteristiche, dalle attitudini stanche, dai gesti

197. — Giovanni La Farge: L'Ascensione del Cristo.
(New York, Chiesa dell'Ascensione).

consuetudinarii, quella forza di penetrazione del carattere personale che doveva renderlo grande come ritrattista; insieme alla preoccupazione del particolare espressivo, egli qui rivela un profondo sentimento dell'unità della scena. *L'assemblea degli amministratori della Charterhouse* e *La sessione dei magistrati di Landsberg* hanno poi rinnovato quel primo successo. L'Herkomer ha conservato molte affinità con la tecnica continentale, pur adottando la tavolozza dei maestri inglesi. Fra i ritratti più famosi del pittore ricordiamo la celebre

198. — Giovanni La Farge: L'incantatore di lupi.

Signora in bianco (Miss Grant), *La signora in nero*, il ritratto del padre, quello della madre, e altri: del Ruskin, del Wagner, del Tennyson, dello Stanley, ecc. Sir Uberto, stabilitosi a Bushey presso Londra, vi fondò una importante scuola di pittura: egli è anche autore di notevoli scritti intorno all'arte.

Federico Walker, già più sopra ricordato come maestro dell'Herkomer, si presenta come una delle figure più attraenti e simboliche dell'arte inglese moderna. Il suo dipinto: *In porto* (n. 189) della Galleria Tate, resta nella memoria di tutti coloro i quali hanno veduto quel quadro singolare in cui il sorriso degli alberi in fiore si diffonde nella dolce melanconia del tramonto; in cui la tristezza della vecchiaia contrasta con la immagine della

gioventù, rappresentata e dalla giovanetta che sostiene la madre, e dal robusto giardiniere che falcia vigorosamente l'erba del prato.

Federico Walker era nato a Londra nel popoloso quartiere di Marylebone il 24 maggio 1840: sin dai primi suoi anni aveva dimostrato una marcata disposizione per il disegno, e quando, a sedici anni, egli si trovò nello studio di un architetto, sentì di aver in sè la vocazione del pittore. Ben presto il giovinetto seppe guadagnarsi da vivere con disegni e incisioni per giornali. Il suo primo quadro ad olio fu *Il cammino smarrito* del 1863: nel 1867 espose all'Accademia Reale *I bagnanti*, opera che ebbe grande successo; nel 1868 *I vagabondi*, nel 1869 *La vecchia inferriata*, che figurò all'Esposizione Universale del 1878. Il Walker eseguì anche numerosi acquarelli. Ammalatosi di petto, trascorse l'inverno 1873-74 ad Algeri; fece poi ritorno in Inghilterra, da dove passò in Iscozia nella speranza di trovar colà un clima più sano. Morì a Saint-Fillan, nella Contea di Perth, il 5 giugno 1875.

199. — Giovanni Sargent: La Carmencita. (Parigi, Lussemburgo).

Nella recente produzione artistica del Regno unito, la Scozia occupa un posto eccezionale: esiste anzi un piccolo gruppo di pittori scozzesi, molto notato nelle Esposizioni francesi, gruppo al quale appartengono anche alcuni irlandesi, e dei gallesi. Il decano di cotesti artisti è Sir Guglielmo Quiller Orchardson, nato ad Edimburgo nel 1835, e celebre anche all'estero per i suoi quadri e per le sue pitture di genere, condotte con tocco leggero, in calde armonie rossastre, ed ispirate per lo più alla istoria aneddotica della Francia, ai tempi della Rivoluzione o dell'Impero. Egli ha conquistato tutte le sue medaglie ai Saloni francesi ed alle Esposizioni Universali; fu nominato nel 1895 cavaliere della Legion d'onore, ed è membro corrispondente dell'Istituto, oltre che membro dell'Accademia Reale. Ancora si ricorda a Parigi la sua *Regina di spade* (1878) che piacque molto, il *Matrimonio di convenienza* (1884), il *Salotto della signora Récamier* (1885). *Napoleone sul Bellorofonte* (n. 190) è uno dei suoi quadri più celebri, e appartiene alla Galleria Tate; fu esposto all'Accademia Reale nel 1880, e rappresenta l'Imperatore, che, scostatosi dai suoi generali, contempla accigliato le coste di Francia da cui la nave fatale lo porta lontano per sempre.

In cotesti ultimi tempi si è costituita la così detta Scuola di Glasgow, che comprende dei sapienti e raffinati artisti del colore, innamorati delle tonalità tranquille, i quali insieme alla influenza della vecchia tradizione scozzese han subìto quella dei romantici francesi, e

han pur sentito il fascino del pittore franco-americano Whistler. Tale schiera di forti coloristi scozzesi, irlandesi o gallesi ha destato vivo interesse nelle esposizioni parigine ed ha non meno degli artisti appartenenti alla « banda nera » contribuito a risuscitare il senso dei valori, e dei loro rapporti, smarrito dai più, dopo gli abusi della scuola all'aperto. Ricordiamo i nomi di Sir James Guthrie, Ch. Ricketts, Ch. Shannon, Conder, Arthur Melville, Alexander Roche, John Lavery, ecc.

Giovanni Lavery, nato a Belfast nel 1856, compì gli studi suoi a Parigi sotto la direzione del Bouguereau, di Roberto Fleury e del Meissonier, ed ebbe poi in Inghilterra i consigli del Watts e del Whistler. Nel Museo Nazionale di Parigi si ammirano di cotesto

200. — Winslow Homer: Notte d'estate.
(Parigi, Lussemburgo).

pittore il *Ritratto dell'artista e di sua figlia* e una graziosa personificazione della *Primavera* (n. 191): una giovane donna in veste bianca, che sembra rientrare dal giardino con un fascio di fiori tra le braccia. Cotesto dipinto fu acquistato al "Salon" della Società Nazionale di Belle Arti.

Franco Brangwyn, che indirettamente si riattacca egli pure allo stesso gruppo, è di origine gallese, ma nacque a Bruges nel 1867. Ebbe una giovinezza fortunosa poichè la sua sete di esotismo lo portò lontano a traverso tutto l'Oriente; nel 1893 si presentò al pubblico francese con la tela intitolata: *Cacciatori di buoi selvatici*, che fece molta impressione. Il giovane pittore si annunciava come un futuro maestro e infatti egli non tardò a conquistarsi nel proprio paese il posto a cui aveva diritto. Il *Mercato al Marocco* (n. 192) venne comprato dalla Francia per il Lussemburgo, al "Salon" del 1895; è un felice esempio della pittura orientalista, dai toni riccamente messi in valore mediante grandi macchie di colore localizzato, con le sonorità piene e profonde di un bel tappeto marocchino o persiano. L'autore mostra evidente la sua derivazione abbastanza diretta dai grandi

romantici orientalisti francesi Delacroix e Decamps. Il Brangwyn ha eseguito più tardi, delle grandi pitture decorative (Borsa di Londra), e si è distinto come acquarellista di prim'ordine.

Carlo Shannon venne notato alle Esposizioni francesi alle quali partecipò per le sue qualità di alto stile, per il suo ampio disegno, per la sua composizione originale, e le sue calde e forti armonie. *La scultrice* (n. 193) del "Salon,, del 1909, recentemente acquistato dal Museo del Lussemburgo, dà un'ottima idea dell'arte sua aristocratica, che ha una seduzione grave e profonda.

201. — Alessandro Harrison: In Arcadia.
(Parigi, Lussemburgo).

II. — LA SCUOLA AMERICANA.

La storia della pittura negli Stati Uniti di America può dividersi in due grandi periodi di uguale durata. Il primo comprende esattamente la prima metà del secolo ed ha, per così dire, carattere esclusivamente britannico; il secondo si estende sino al principio del 900, e rivela piuttosto l'influenza francese; ma costituisce in pari tempo la prima manifestazione di una vera e propria scuola locale.

Durante i primi decenni del secolo XIX i pittori americani derivavano infatti più o meno direttamente dai maestri inglesi; quasi tutti lavorarono in Inghilterra, qualcuno vi si stabilì e vi conquistò onori riservati per solito ai soli inglesi.

Ricordiamo Giovanni Singleton Copley (1737-1815); Beniamino West (1738-1820) che fu presidente dell'Accademia Reale; Gilberto Stuart celebre per il ritratto di Washington che è al Museo di Boston (1755-1828); Washington Allston (1777-1807); Tommaso Sully (1783-1872) e Carlo R. Lislie (1794-1859) di cui si ammira alla Galleria Tate il grazioso quadretto pervaso d'un fine umorismo: *Lo zio Toby e la vedova Wadman.*

G. FEDERICO WATTS. - LA VITA E L'AMORE (Parigi, Museo del Luxembourg).

Il periodo propriamente americano fu inaugurato da tre grandi personalità più che per metà francesi; dai pittori cioè Whistler e La Farge e dallo scultore Augusto Saint-Gaudens, ottimo e nobile artista, dell'opera del quale non ci è concesso occuparci in queste pagine.

Giacomo Abbott Whistler, che preferì firmarsi Giacomo Mac'Neill Whistler facendo precedere al nome paterno quello materno, nacque a Lowell (Massachusetts) l'11 luglio 1834. Era oriundo di una famiglia del sud e figlio del maggiore George Washington Whistler, ufficiale del genio, che lavorò all'impianto delle ferrovie in America e in Russia. Giacomo Whistler trascorse in quest'ultimo paese la sua infanzia fino al 1849, anno in cui morì suo padre; destinato alla carriera militare, egli entrò nel 1851 alla scuola di Westpoint, e terminati gli studî fu impiegato come disegnatore al servizio cartografico della marina; ma le sue tavole vennero rifiutate a cagione degli schizzi di cui egli le andava postillando qua e là negli spazî liberi, con più senso d'arte che di disciplina. Per assecondare una vocazione così evidente lo mandarono nel 1855 a Parigi e colà egli entrò nello studio del Gleyre, frequentando molto, in pari tempo, il Louvre, ove si legò in amicizia col Fantin-Latour, che esercitò grande influenza sulla sua orientazione. Rifiutato insieme all'amico, al " Salon ,, del 1859, il Whistler si presentò alla piccola esposizione organizzata dal Bonvin con un quadro intitolato *Al piano*. Conobbe in tale occasione il Courbet e lavorò poi sotto il suo influsso, talora anzi con lui, sino al 1866. Fu il periodo delle sue prime marine. Dopo essersi molte volte recato dalla Francia all'Inghilterra finì per stabilirsi definitivamente a Londra. Ivi si trovò col Rossetti, col Millais, con Alberto Moore e subì la loro influenza, evidente nelle diverse *Sinfonie in bianco*, esposte fra il 1862 ed il 1866. La prima di coteste sinfonie è quella *Fanciulla bianca* (n. 194) che al " Salon ,, dei Rifiutati del 1863 attirò a sè l'attenzione generale, ed assicurò con un inaudito successo di scandalo la fama del giovane artista. Oggi l'eco di tale scandalo ci sorprende perchè quell'opera, che sembrava allora il lavoro di uno spiritato e di un visionario, sembra ora a noi un forte pezzo di pittura in cui appaiono formulate per la prima volta le ricerche sinfoniche del colore e le delicate armonie tono su tono, una delle squisite attrattive dell'arte di cotesto pittore. Soltanto il viso della donna è alquanto strano; quegli occhi estatici, quell'incedere da sonnambula, quell'espressione smarrita all'Ofelia, sembrano derivare dal misticismo preraffaellista, che era in realtà affatto estraneo al temperamento profondamente verista del Whistler. La *Fanciulla bianca* appartiene ora ad un amatore americano, M. J. H. Whittemore. Il Whistler subì più tardi l'influenza giapponese per poi adottare definitivamente il sistema delle combinazioni armoniche delle tinte, analogo a quello dei suoni, e designato anche con termini presi al linguaggio musicale; dal 1864 al 1868 produsse i suoi principali Notturni.

202. — Guglielmo T. Dannat: Contrabbandiere Aragonese. (Parigi, Lussemburgo).

Nel 1867 o 1868, portato dall'incessante lavorìo del pensiero, egli rinunciò ad ogni artificio del colore, modificò radicalmente la sua tavolozza, si fece austero, si preoccupò quasi esclusivamente dell'andamento della linea, e grazie a delle successive semplificazioni raggiunse una potenza pittorica, espressiva, sintetica, sconosciuta ai suoi predecessori. Si può dir che per cotesta sua sobrietà di toni egli si avvicini alla maniera del Velasquez. I suoi lavori più importanti di quest'ultima maniera sono ritratti, fra i quali specialmente celebri quello della madre e quello del filosofo Carlyle.

203. — Maria Cassatt: Mamma e bambino.

Il *Ritratto della madre del Whistler* (n. 195) fu comprato nel 1891 dal governo francese e messo al Lussemburgo; è indubbiamente il capolavoro dell'artista per la semplicità commovente, per il pio raccoglimento, per una certa gravità armoniosa, che dice l'anima del modello. Evidentemente il Whistler dipinse quella tela con tutto l'amore e la tenerezza del suo cuore di figlio. Eseguito nel 1871, esposto nel 1872 all'Accademia Reale e nel 1883 al " Salon „ di Parigi, ove venne premiato, cotesto quadro fu noto sotto il titolo sinfonico di « cadenza in grigio e nero ». Il ritratto del filosofo *Tommaso Carlyle* (n. 196) è contemporaneo del precedente, e, al pari del precedente, condotto in una tonalità « grigia e nera » ma in una luce più uniforme, più chiara e meno misteriosa, sopra un fondo di un grigio indefinibile, su cui si staccano delicatamente le rosee carni delle gote fra il grigio argenteo dei capelli e della barba ed il nero dei vestiti entro cui si disegna con linea espres-

siva il corpo, atteggiato di profilo. È un'arte fredda, pensosa, severa, che riflette l'altera melanconia di quel grande pensatore solitario. Cotesto ritratto appartiene al Museo di Glasgow e fu esposto a Parigi al "Salon,, del 1884. In quello stesso anno il Whistler, stanco delle persecuzioni subìte in Inghilterra, e lusingato dall'accoglienza che si faceva in Francia ai suoi lavori, andò a stabilirsi colà e vi aprì una scuola di pittura. Nel 1888 egli aveva sposato Miss Beatrix Birnie Philip, figlia dello scultore di tal nome e vedova dell'architetto

204. — Riccardo Miller: Una tazza di thè.

Godwin. Alla morte della moglie, nel 1896, ritornò a Londra, ove morì il 17 luglio 1903. Era ufficiale della Legion d'onore.

Se il Whistler può esser detto francese per l'educazione, per i gusti, e persino per l'influenza che il Rembrandt e il Velasquez, semidei della scuola verista, esercitarono sopra di lui, Giovanni La Farge è francese senz'altro perchè figlio di un ufficiale francese, Giovanni Federico La Farge, che nel 1806 era andato a stabilirsi in America dopo esser stato travolto da una serie di avventure nella spedizione di Saint-Domingue, durante la quale era rimasto prigioniero dei negri insorti. Il pittore La Farge nacque a New York il 31 marzo 1835. Trascorse colà la sua infanzia tra i libri ed i quadri olandesi, che suo padre amava raccogliere. Ricevette un'ottima educazione, ed allorquando cominciò a di-

mostrar inclinazione per l'arte venne fatto partire per Parigi, dove entrò nello studio del Couture. Non si può dire ch'egli approfittasse molto degli insegnamenti colà impartitigli ma, essendo imparentato per parte materna col celebre critico Paolo di Saint-Victor, venne introdotto in casa del Chassériau, per il quale provò subito una simpatia fatta di ammirazione. Il Delacroix era allora nella pienezza della sua gloria. Il La Farge rimase colpito dall'opera di lui, e l'influsso diretto del grande romantico si fuse nell'anima del giovine al culto per i maestri italiani del XVI secolo, e per il Rembrandt, determinandone l'orientazione definitiva. L'opera sua, poco conosciuta in Francia, perchè quasi esclusivamente decorativa e murale, è notevole e vasta. Il La Farge decorò le chiese dell'Ascensione a New York e della Trinità a Boston; il Palazzo di Giustizia di Baltimora, ecc. Cotesto artista è altresì noto per aver rinnovato la pittura su vetro mediante dei procedimenti che ne aumentano la potenza espressiva e l'intensità del colorito. Egli visse per qualche tempo al Giappone e nelle isole Samoa e dai suoi viaggi riportò una serie di acquarelli improntati ad una squisita grazia esotica. Pubblicò alcuni interessanti lavori sui pittori antichi, sui maestri francesi del 1830 e sul proprio soggiorno al Giappone.

205. — Federico Frieseke: Allo specchio.

L'incantatore dei lupi (n. 198) è un dipinto strano, inspirato da un poema del Longfellow, che il La Farge aveva dapprima illustrato con dei disegni. Vi è in esso l'acre sapore di verismo che ritroveremo nei paesaggi dello stesso autore. L'*Ascensione del Cristo* (n. 197) adorna l'altare nella chiesa di questo nome a New York. Fu eseguita nel 1887, al ritorno da un viaggio al Giappone e lo sfondo montuoso della vasta composizione riproduce appunto una veduta di quei lontani paesi. Vi si rivela l'influsso del Delacroix e il nobile stile dei maestri sommi.

Accanto a cotesti due gloriosi fondatori della scuola americana, è sorto un altro artista il cui nome è celebre in tutta Europa, Giovanni Sargent. Questi nacque nel 1856 a Firenze, da genitori americani, e studiò dapprima a Firenze, ma fu sopratutto allievo di Carolus Duran ed il suo ingegno conservò sempre qualche affinità con quello del maestro. Il Sargent ebbe una carriera brillantissima. Di temperamento vivace, agile, nervoso, circonfuse di sovrana eleganza le figure di donne appartenenti all'aristocrazia del sangue o della finanza. Cominciò nel 1877 ad esporre ai "Salons„ parigini; e vi inviò dei ritratti che divennero famosi; *Carolus Duran* nel 1879; *Mrs. Playfair* nel 1888; *Ellen Terry* nella

parte di Macbeth, il signor *Wertheimer*, la signora *Meyer ed i suoi fanciulli*, ecc. Dopo un viaggio in Spagna, espose nel 1882 una danza di Gitani, *El Jaleo*, e più tardi, nel 1892, ispirandosi agli stessi ricordi, *La Carmencita* (n. 199) col suo vestito giallo a lustrini, in attitudine provocante, una delle tele più popolari del Museo del Lussemburgo. Membro dell'Accademia Reale di Londra, ove egli dimora, Giovanni Sargent è anche membro dell'Istituto, e ufficiale della Legion d'onore.

I numerosi pittori che costituirono la scuola americana si distinguono in due gruppi: vi sono quelli che si son stabiliti in Europa (specialmente in Francia) e quelli che, pur risentendo spesso l'influenza europea, vivono e lavorano in America. Fra questi ultimi ricorderemo alcune figure d'artisti veramente eccezionali. Il paesista Giorgio Inness nato a Newburg (Stato di New York) nel 1825 e morto in Scozia, a Pont d'Allan, nel 1894; questi pur troppo si fece conoscere tra noi soltanto alle grandi esposizioni francesi; ebbe a maestro il lionese Frascesco Régis Gignoux, dal quale apprese ad amare i deliziosi paesisti francesi, di poi tanto ammirati in occasione di un suo viaggio in Francia, durante il suo soggiorno fatto in Europa dal 1871 al 1875. I suoi quadri, nei quali egli predilige le tinte autunnali, sono sonori, intensi e profondi. Insieme a lui meritano di esser menzionati Omero Martin (1836-1897), e Winslow Homer (Boston 1836), autore di quadri misteriosi, strani e forti, come la *Notte d'estate* (n. 200), del Museo del Lussemburgo, acquistata nel 1900, in cui si vedono alcune donne abbracciate, danzar sulle rive del mare al raggio della luna. Simili opere onorano altamente quella scuola d'oltremare. Si potrebbe inoltre citare diversi nomi di artisti più giovani; Childe Hassam impressionista, Ben Foster, Chase, Alden Weir, ecc.

Fra gli artisti americani trapiantati in Europa troviamo Edwin A. Abbey, nato a Filadelfia nel 1852; questi ha trascorso la maggior parte della sua carriera a Londra, ove è membro dell'Accademia Reale; dipinse quadri storici e pannelli decorativi. In Francia si distinsero: Guglielmo T. Dannat, nato a New York nel 1853, di cui il Lussemburgo possiede la *Donna rossa* ed il *Contrabbandiere aragonese* (n. 202); Alessandro Harrison, nato nel 1853 a Filadelfia; allievo del Gérôme egli ha saputo conquistarsi un posto d'onore fra i pittori di marine, ed ottenere un gran successo al "Salon,, del 1885 col suo gran quadro di nudi all'aria aperta intitolato *In Arcadia* (n. 201), oggi al Lussemburgo; Walter Gay, nato a Hingham (Massachusetts) nel 1856; allievo del Bonnat, si fece da prima conoscere con delle scene intime fra contadini; poi con dei soggetti spagnuoli come le *Cigarières* del Lussemburgo, e finalmente con dei piccoli interni, pittoricamente resi con accordi delicati; Giorgio Hitchcock, Gari Melchers, Walter Mac-Ewen, che han mostrato di prediligere i soggetti olandesi; la signorina Maria Cassatt, di Pittsbourg, che con i suoi pastelli raffiguranti mamme e bambini si è conquistata un bel posto fra gli impressionisti; la signorina Elisabetta Nurse. Finalmente nella generazione più giovane: Riccardo Miller, nato a San Luigi; Federico Frieseke, nato a Michigan (Indiana) nel 1875; Manuele Barthold, Lionel Walden, quasi tutti rappresentati al Museo del Lussemburgo da qualche lavoro atto a darci la misura del loro valore.

---

206. — Giovanni Guglielmo Pieneman: La battaglia di Waterloo.
(Amsterdam, Museo Rijk).

Capitolo IX.

LA SCUOLA OLANDESE

L'ARTE olandese moderna comincia, a rigor di termini, soltanto nella seconda metà del XIX secolo. Durante i primi decenni del secolo essa si era dibattuta contro influenze e riminiscenze diverse, che avevano ritardato la sua orientazione definitiva. Fino al 1830, data che segna l'emancipazione del Belgio dalla tutela dei Paesi Bassi, si ebbe in Olanda ed in Fiandra un'unica storia dell'arte. Le dottrine del David, accettate in quasi tutta l'Europa, si imposero più che mai colà ove l'illustre proscritto aveva trovato rifugio, e vissuto per del tempo circondato dalla generale ammirazione; ricordiamo che persino il Re d'Olanda lo aveva chiamato presso di sè, e che alle regali sollecitazioni l'artista rifiutò di cedere.

Non è quindi a meravigliarsi che gli allievi fiamminghi del David, i Navez, i Paelinck, gli Odevaere, ecc., abbiano avuto la parte principale nello sviluppo artistico dei Paesi Bassi durante i primi anni del secolo.

Il romanticismo francese e le sue modalità fiamminghe influirono alla lor volta sull'ambiente olandese; e coteste due tendenze, l'una classica, l'altra romantica, così contrarie alla natura del temperamento nazionale, sommate o sovrapposte, non aiutarono certo la musa locale a ritrovare la propria spontaneità. D'altro canto gli artisti, che sembravano essere rimasti fedeli alle antiche tradizioni paesane, amavano rievocare i pittori decadenti della fine del XVIII secolo piuttosto che i grandi maestri del seicento. E in Olanda come altrove, col ridestarsi del gusto per i soggetti intimi che ritornavan di moda quasi a protestare contro la fredda solennità della pittura storica, si acuì la minuzia dell'esecuzione,

Menzione speciale merita qui, per i suoi paesaggi invernali, dei quali si era fatta quasi una specialità, Barend Cornelio Koekkoek (Middelburg 1803-1862) che fiorì più tardi e viaggiò molto, diffondendo la sua fama anche all'estero. Si stabilì a Cleves, dove fondò un'Accademia di disegno. Era scrittore e poeta. Al Museo Fodor di Amsterdam si ammira il bel paesaggio: *Le quercie* (n. 210) che qui riproduciamo.

Sin qui abbiamo parlato di artisti che, pervenuti ormai nel dominio della storia, rimangono fuori dei tempi nostri e delle nuove lotte dell'arte; veniamo ora ad un altro gruppo

209. — Wouter Giovanni van Troostwijk: Veduta invernale di Amsterdam. (Amsterdam, Museo Rijk).

che, se non è di contemporanei, è però già di artisti dotati d'una sensibilità assai più pronta davanti alla visione del vero, che preparano i tempi nuovi.

Ricordiamo anzi tutto Andrea Schelfhout (Aia 1787-1870), che può ben esser detto il fondatore della scuola dei paesisti dell'Aia. Benchè nelle sue vedute invernali si scorga ancora l'imitatore del Van Goyen, pure egli è il primo che preannunci l'evoluzione vicina e sarà il maestro dei primi tentativi dell'Jongkind. G. J. J. van Nuyen (Aia 1813-1839) allievo e genero dello Schelfhout, dipinse con gran vivacità di colori vedute di rovine e paesaggi in cui campeggiano i grandi portali delle chiese gotiche, e scene di genere gustose.

B. G. van Hove (1790-1880) fece rivivere con spirito nuovo la vecchia pittura architettonica olandese. Egli cominciò come scenografo, meritando il premio per le scene della tragedia « Il naufragio della Medusa ». Dipinse vedute di Delft, interni della cattedrale dell'Aia, vedute di Leida e di castelli antichi intorno a Gand. Anche suo figlio Umberto

van Hove (1827-1865) predilesse i quadri con architetture ed ebbe uno speciale culto per Pieter de Hooch. Il gusto rinnovato per le vedute di paesaggio venne a dar un nuovo indirizzo anche ai pittori di battaglie, non più concepite come grandi rappresentazioni teatrali, ma vedute nella verità dell'aperta campagna e nel rude sforzo delle masse di uomini e di cavalli.

Segnò un decisivo passo su tal via, distaccandosi nettamente dai grandi quadri del Pieneman, Carlo Rochussen (Rotterdam 1819-1894), scolaro del van Nuyen e del Waldorp, disegnatore squisito. Esercitò il suo talento illustrativo raffigurando i più belli episodi delle novelle olandesi. Quando gli artisti illustratori di libri erano una rarità, egli seppe risollevare a nuova dignità tale arte e nel bianco e nero seppe esprimere le sue idee con grande vivacità, con perfetta correttezza e con aristocrazia di gusto. La volgarità non ebbe più deciso nemico di lui. Ma egli è famoso specialmente per i suoi quadri di battaglia e di esercizi e di parate militari, dove si compiaceva sopratutto disegnare i cavalli. Ricordiamo la *Battaglia di Malplaquet* del Museo di Rotterdam, *Gli esercizi di artiglieria* e la *Battaglia di Castricum* (n. 212) che diamo qui riprodotta.

210. — Barend Cornelio Koekkoek: Le quercie.
(Amsterdam, Museo Fodor).

La pittura di genere non poteva essere trascurata in Olanda per quello spirito d'osservazione acuto che è proprio di quel popolo. All'Aia essa fu messa in onore da Davide Bles (Aia 1821-1899) che portò alla perfezione un suo special genere di quadri da salotto. Studiò egli da principio all'Accademia dell'Aia, poi dal 1838 al 1841 lavorò sotto il Kruseman. Andò poi a Parigi dove Roberto Fleury esercitò un decisivo influsso su di lui. Ebbe forse ai suoi giorni maggior successo dei meriti che oggi gli si riconoscano; ricorda il Tenier e più ancora nello spirito che nel modo di colorire. Nei suoi disegni e negli acquarelli riesce di fattura più leggera e graziosa che nei quadri. Portato dal suo temperamento un po' lezioso vestì le sue figure dei pomposi costumi settecenteschi e immaginò situazioni ed episodi della vita della più raffinata società borghese di quel tempo.

Più gustoso riuscì nello stesso genere Alessandro Ugo Bakker Korff (Aia 1824-Leida 1882) scolaro di Cornelio Kruseman e poi dell'Accademia dell'Aia. Nel 1845 questi passò ad Anversa dove studiò col Wapper e il de Keyser, ma non continò a lungo a trattare i soggetti storici al modo dei suoi maestri. Fattosi indipendente, si presentò al pubblico con scene di costume delle quali in principio bene non si comprese lo spirito e la finezza; ma poi attrasse l'attenzione generale e fu chiamato, per gloria paesana, il Meissonier olandese. Nei suoi quadri ei ci riporta per lo più al principio del secolo passato, nella società borghese

benestante del suo paese, nelle abitazioni riccamente arredate delle vecchie zie, tratteggiando quell'ambiente con magistrale finezza e con delicato umorismo. Le figure atteggiate con gran cura sono disegnate con finezza e con spirito, e i colori armonizzano in bei contrasti. Il suo capolavoro è la *Romanza*. Qui riproduciamo *La lettura del giornale* (n. 214) così caratteristica per la sua maniera.

Parallelo alla scuola dell'Aia un altro gruppo di pittori sorge ad Amsterdam e le personalità più forti di esso sono lo Schwartze, il Bilders, l'Israël e l'Allebé.

Giovanni Giorgio Schwartze (1815-1874), nato ad Amsterdam ebbe una fanciullezza avventurosa; seguì dapprima i suoi in America, a Filadelfia, e ritornò più tardi a studiare in Germania, all'Accademia di Dusseldorf sotto il Leutze, e il Lessing, e più apprese

211. — Andbea Schelfhout: Inverno.
(Amsterdam, Museo Fodor).

alla scuola dello Schadow. Nel 1846 fece ritorno ad Amsterdam e quivi fu tutto preso dal Rembrandt, e si sforzò di imitarlo. Il culto per il sommo pittore giovò al rinnovamento della pittura olandese non meno che il culto di Dante alla letteratura italiana del secolo passato; lo vedremo specialmente per quanto riguarda cotesti pittori della scuola di Amsterdam. Dello Schwartzé si possono ricordare dei quadri di soggetto storico come *Michelangelo Buonarroti davanti al cadavere di Vittoria Colonna*, altri di intonazione romantica come *La preghiera;* ma la parte migliore della sua produzione è costituita dai ritratti. Insieme a lui va ricordato come ritrattista Adriano de Bloeme (1802-1867) che quantunque nativo dell'Aia studiò ad Amsterdam e fece vita comune con quei pittori. Si dedicò specialmente al ritratto anche la figlia dello Schwartze, Teresa.

Ary Scheffer, il pittore romantico che ai suoi tempi godette di tanta fama, nato in Olanda, ma da padre tedesco e da madre fiamminga, derivò pure dallo studio del Rembrandt quella sua maniera fantasiosa che, per quanto deboli fossero i suoi mezzi, lo fece

passare per qualche tempo come addetto allo scapigliato movimento romantico facente capo al Géricault, movimento che appunto per mezzo dello Scheffer ebbe non poca importanza anche in Olanda.

Il migliore dei paesisti romantici olandesi può ben dirsi Giovanni Bernardo Bilders (Utrecht 1811-Oosterbeek 1890). Non si accontenta egli di riprodurre freddamente la natura, ma vede la natura come un mistero di poesia. Le querce sono per lui i giganti della selva e i sogni abitano le mura dei vecchi castelli che ci fan rivivere in tempi lontani. Nelle sue praterie, nelle sue paludi, sentiamo soffiare il vento e lamentarsi. Nella prima gioventù apprese i primi elementi dell'arte da un pittore del suo paese, Jonxis, poi si sviluppò da sè ponendosi al contatto diretto della natura e perciò può esser detto un autodidatta. Il suo studio erano il bosco e le praterie del Golderland. Pellegrinando giunse sino in

212. — Carlo Rochussen: Dopo la battaglia di Castricum.

Germania e ritrasse anche vedute della Selva nera. Nella guerra del 1830, arruolatosi volontario, rimase per tre anni soldato; si stabilì poi a Utrecht, e più tardi ad Amsterdam, ma il più del tempo lo trascorse nel suo amato Oosterbeek. Come paesista può star al pari dei più grandi della scuola francese; si potrà discutere intorno ai suoi colori, ma il taglio del dipinto è così moderno e la costruzione generale è così grandiosa nelle sue linee, il disegno così ardito e il dipingere serrato e pieno di gusto, che la sua figura ha un'importanza grandissima nella scuola olandese del secolo XIX.

Samuele Leonardo Verweer (Aia 1813-1876) ebbe pure rinomanza come pittore di vedute di città e di villaggi lungo il mare.

Squisito ricercatore di contrasti di luce e di ombra è stato Augusto Allebé (Amsterdam 1838) che si dedicò con passione anche alla litografia e già nel 1856 studiava coll'Israëls di perfezionarne i metodi. Nel 1857, andato a Parigi, si sentì attratto da quei maestri e specialmente dal Decamps. Nel 1870 venne nominato professore dell'Accademia di Amsterdam. Ebbe gran predilezione per gli interni, ammiratore come era del de Hooch e degli altri pittori secenteschi, che avevano sentito tutta la poesia dell'interno luminoso delle belle case olandesi. Più ancora di lui riuscì ad accostarsi agli antichi Cristo-

213. — Davide Bles: Il pappagallo.

foro Bisschopp (Leuwarden 1828-Aia 1904) non con l'intenzione di imitarli, anzi con un sentimento tutto spontaneo e senza alcuna premeditata ricerca di effetto. Egli studiò da prima a Delf, poi verso il 1852 andò a Parigi a continuare la sua educazione, ed ivi lavorò sotto la direzione del Le Comte e del Gleyre. Ritornato in patria si mise a girare quasi in pellegrinaggio artistico per le piccole città frisane e così non solo gli nacque un grande amore per i vecchi costumi già fuori di moda e per l'arredamento primitivo, ma sorse in lui la passione di ritrarre gli ambienti nella loro intimità, popolandoli di graziose figure. Per quanto cotesti ultimi pittori si debbano considerare alquanto arretrati riguardo alla tecnica del dipingere, e un po' troppo romantici, pure dobbiamo dirli gustosissimi nel limitato campo della loro produzione, nonostante la tecnica un po' rudimentale e l'ispirazione ancora un po' convenzionale. Il Bisschopp visse per cinque anni a Parigi, dal 1850 al 1855, allievo del Gleyre e di Carlo Comte; fu uno dei primi che abbiano guardato indietro verso i loro antenati.

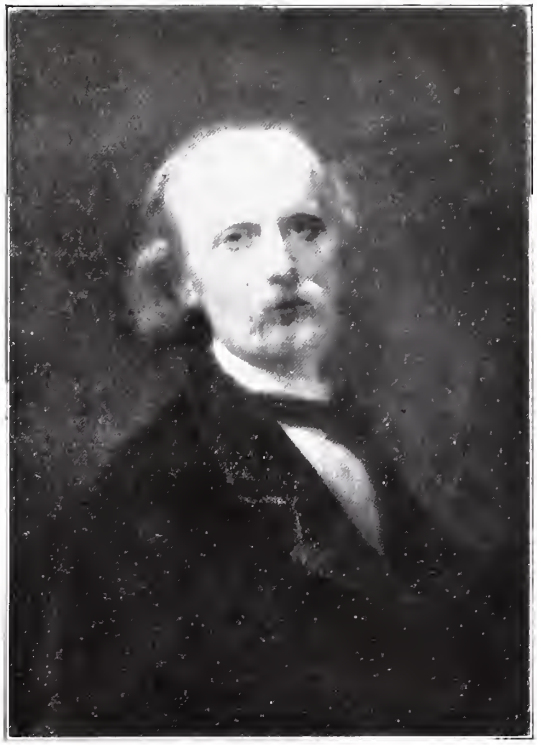
Così siamo giunti finalmente ai veri precursori dell'arte nuova, due dei quali possono esser detti grandi precursori dell'arte contemporanea. Benchè nati nel primo quarto del secolo, la loro carriera si prolungò fino agli ultimi anni del XIX secolo ed anche fino ai primi del XX, e lo sviluppo dell'arte loro si svolge di pari

214. — Alessandro Ugo Bakker Korff: La lettura del giornale.

215. — Giovanni Bernardo Bilders: Paludi di Hackort presso Vorden.
(Amsterdam, Museo Rijk).

passo al movimento da loro stessi preparato, e divenuto a poco a poco generale.

Menzioneremo dapprima i paesaggisti Roelofs, Weissenbruch e Gabriel. Guglielmo Roelofs nacque ad Amsterdam il 10 marzo 1822 e morì a Berchem, presso Anversa, il 12 maggio 1897. Studiò sotto il Van de Sande Bakhuijsen a l'Aia nel 1847; nel 1848 si fissò a Bruxelles e vi dimorò quarant'anni circa ritornando all'Aia solo nel 1887 per andarsene poi a finir la vita nel Belgio, che lo considera come uno dei suoi pittori. Nei primi dipinti ricorda la fattura un poco minuziosa e corretta del Koekkoek, ma poi si allontanò da quel maestro ritrovando sè stesso nell'attento studio dei giuochi della luce, pel quale può esser detto veramente precursore dei paesisti moderni. Egli fu uno dei maestri del Mesdag.



216. — Giovanni Giorgio Schwartze: Autoritratto. (Proprietà della signora Teresa van Duyl-Schwartze).

Giovanni Enrico Weissenbruch, nato a l'Aia il 30 novembre 1824 e morto nella stessa città il 24 marzo 1903, era stato allievo di Bartolomeo van Hove e dello Schelfhout. Fu un vero olandese d'Olanda ed ebbe tutte le belle qualità naturaliste, che distinguono i maestri della Scuola dell'Aia. Il disegno largo, il colorito espressivo, rendono efficacemente il sentimento di quell'atmosfera satura di umidità, come lo dimostra il suo quadro così semplice e di sì grande effetto, i *Raccoglitori di conchiglie* (n. 220). Egli dipinse spiagge, villaggi di pescatori, mulini in mezzo a prati fioriti dove pascolano le vacche, ruscelli fiancheggiati da salici, dietro ai quali spunta la freccia di una modesta chiesa di campagna. I suoi acquarelli, per quanto diluiti di colore, hanno molta grandiosità. Il Weissenbruch lavorò specialmente a Noorden. Nonostante tutto il suo ingegno, e la considerazione di cui lo circondarono i colleghi, soltanto sul finire della vita fu stimato come maestro.

217. — H. A. de Bloeme: La Signora Snoeck. (Aia, Museo Stedelijk).

Paolo Giuseppe Costantino Gabriel è conosciuto forse più che altrove in Francia ove espose sovente; ma spesso ivi andò confuso col suo omonimo francese, J. J. Gabriel, provenzale, paesaggista di talento. Nato ad Amsterdam il 5 luglio 1828, morì a Scheveningen il 23 agosto 1903. Da poi che gli si rivelò la vocazione della pittura, studiò nella sua città natale; più tardi andò a Clèves, nello

studio del Koekkoek, ma non potè adattarsi alla maniera del maestro; ritornò ad Amsterdam e poi, nel 1852, si fissò ad Haarlem, ove si legò in amicizia col Mauve; ma, seguendo le abitudini nomadi dei pittori olandesi, continuò le sue peregrinazioni andando successivamente a Oosterbeek, ad Amsterdam, e nel 1860 a Bruxelles, ove si fissò fino al 1884, pur ritornando annualmente a lavorare in Olanda, per finire poi i suoi giorni a Scheveningen. Fu chiamato il pittore dei « polders » e niuno infatti ha saputo rendere al pari di lui l'aspetto delle grandi pianure paludose, solcate da strade e da canali; e ha dato meglio il senso della distanza. Ben lo si vede nel quadro: *Viene da lontano* (n. 222) della collezione A. A. Bakker all'Aia, dove in fondo ad una strada lunga, diritta sino a perdersi nell'orizzonte, fiancheggiata solo dai suoi pali telegrafici, un treno s'avanza spandendo per l'aria umida il suo pennacchio di fumo.

218. — Augusto Allebé: Per tempo alla chiesa.
(Barone R. van Lynden).

Gli artisti precedenti si collegano più o meno da vicino al movimento realistico francese, col quale sono stati in contatto ininterrotto sia in Olanda che nel Belgio, ove i quadri di quei maestri cominciavano ad esser ricercati. La collezione Mesdag, così ricca di capolavori francesi, ebbe anch'essa la sua parte di salutare influenza durante gli ultimi trenta anni del secolo. Ma vi sono due figure di pittori eccezionali che sovrastano con tutta l'importanza della loro personalità a quella prima generazione, che abbiamo detta dei veri maestri olandesi. L'un d'essi tiene un posto quasi ancor più importante nella scuola francese che in quella della propria nazione. Vogliamo parlare del Bosboom e del Jongkind.

Giovanni Bosboom nacque all'Aia il 18 febbraio 1817 e morì nella stessa città il 14 gennaio 1891. La sua passione per il disegno si manifestò fin dalle scuole primarie e fu incoraggiata dalla vicinanza del pittore B. van Hove, che il fanciullo guardava lavorare. Nel 1833 cominciò a studiare sotto questo maestro, che lo occupò in lavori di decorazione teatrale. Per il giovanetto quell'esercizio fu utilissimo, poichè lo rese padrone di tutti i problemi della prospettiva, gli apprese a trovare gli effetti, e gli diede delle cognizioni d'architettura. Espose per la prima volta nel 1835 e da quel giorno ebbe i preziosi incoraggiamenti dallo Schelfhout, pittore che godeva di gran fama a quel tempo, e che aveva acquistato il suo quadro. L'anno dopo il Bosboom abbandonò il maestro avendo già trovata la propria strada. La sua maniera d'allora ha la caratteristica di un disegno molto minuzioso e di una precisione di fattura e di tinte che fa pensare al Bonington.

Essendosi intanto diffuso anche in Olanda il movimento romantico, vi aderì il Bosboom e la sua arte si volse verso il grandioso. Dipinse interni di chiese, vaste navate e misteriose cappelle inondate di luce diffusa e penetrante, o solcate da un raggio di sole pien di pul-

viscoli dorati, che ne attraversa l'ombra calda e trasparente. *La chiesa di Alkmaar* (n. 223), che trovasi al Museo Mesdag, con un angolo in penombra e le sue arcate gotiche a traverso le quali appare la navata trasversale vivamente illuminata, è un documento splendido della sua arte robusta, virile, colorita, che si ricollega alle più belle tradizioni classiche dell'Olanda. Più innanzi il Bosboom dipingerà delle fattorie, delle capanne, delle stalle nei dintorni di Utrecht, con dei toni brillanti degni di un Giulio Dupré, e che sembrano preludiare a gli interni di fattorie e di stalle del belga Stobbaerts. A Scheveningen egli dipinse anche molti soggetti di vita peschereccia, tema favorito dei maestri locali. Spesso dipinse natura morta, poichè quel romantico nella più larga estensione della parola, possedeva il gusto romantico dell'oggetto raro e prezioso e aveva trasformato il suo studio in un piccolo

219. — Guglielmo Roelofs: Pianura olandese.
(Aia, Museo Mesdag).

museo. Il Bosboom si distinse anche nell'acquarello, e specialmente nel disegno a seppia, rilevato qua e là con qualche pennellata di colore; ne riempiva le carte quasi per divertimento, tanto che dopo la sua morte se ne trovarono delle cartelle piene. La sua tavolozza, da prima molto densa e carica, si era da ultimo rischiarata e fatta più pallida, certamente per effetto di una più giusta visione dell'insieme. Nel 1851 il Bosboom aveva sposato Anna Luisa Geltrude Toussaint, nata ad Alkmaar nel 1812 e morta nel 1886 a l'Aia, celebre in Olanda come scrittrice di romanzi, e per la parte che essa ebbe nella rinascenza letteraria del suo paese, dopo la rivoluzione belga del 1830; *il maggiore Frantz* (1874), uno dei suoi romanzi più conosciuti, fu tradotto in francese.

Giovanni Bertoldo Jongkind è ormai una figura ben nota in Francia e nel mondo intero. Ma è la sorte di tutti i grandi, che la grande fama popolare circondi il loro nome solo dopo la morte, e nel suo paese egli fu introdotto di rimbalzo, dopo che già ne grandeggiava la gloria in Francia ed altrove. Bisogna anche notare che, se egli era rimasto fedele col cuore a la sua piccola patria d'origine, di fatto era divenuto francese. Nato a Latdorp

vicino a Rotterdam, il 3 giugno 1819, G. B. Jongkind morì a Côte-Saint-André (Isère) il 9 febbraio 1891. La sua famiglia si era stabilita a Maassluis nel 1830 e lo destinava ad esser notaio; ma davanti ad una vocazione per l'arte così spontanea e decisa, non durarono troppo a lungo gli ostacoli. Fu collocato quindi come allievo presso lo Schelthout a l'Aia. Pensionato nel 1845, andò in Francia ove prese dimora, pur facendo, in varie riprese, delle escursioni al suo paese natale. Appena arrivato a Parigi entrò nello studio dell'Isabey; ed infatti nella maniera del Jongkind si ritrovano le tracce di questa sua permanenza presso il vecchio romantico che, come il Bonington e Paolo Huet, mostra già nei suoi studi quella larghezza sintetica, che è tanto caratteristica del genio energicamente espressivo del Jongkind. Nel 1852 ottenne una medaglia, ma al "Salon,, del 1863 fu rifiutato come tutti gli indipendenti; e magrado gli incoraggiamenti dei critici come lo Zola, il Castagnary, il

220. — Giovanni Enrico Weissenbruch: Raccoglitori di conchiglie.

Burty, il de Goncourt, e l'amicizia piena di ammirazione dei suoi confratelli, Corot, Diaz, Rousseau, Troyon, Daubigny, Boudin, Claudio Monet, ecc. che avevano anche acquistati alcuni dei suoi quadri, egli fu nel principio tanto poco apprezzato dal pubblico e tanto disgraziato, che si trovò costretto ad accettare il prodotto di una vendita organizzata da artisti dietro proposta del bravo Cals. Selvaggio, ombroso, feroce, egli per lavorare si isolava, procedendo con riflessione e lentezza e ritoccando spesso i suoi lavori. Abitò Parigi e ne riprodusse in modo ammirevole gli aspetti movimentati e pittoreschi; fu nel Nivernese, nella Normandia e specialmente a Honfleur dal suo amico Boudin, sul quale influì; come influenza ebbe sul Daubigny, sul Lepine e su Claudio Monet, formando in certo modo il *trait-d'union* fra il romanticismo e l'impressionismo. Lavorò anche in Provenza, e finì i suoi giorni nell'Isère presso una famiglia amica, la famiglia Fesser, che lo assistette amorosamente. L'Jongkind dipinse volentieri, ogni qualvolta ritornava nel suo paese o subito dopo che ne era ripartito, degli effetti o dei ricordi d'Olanda: mulini a vento, battelli dalle sottili alberature, pattinatori in paesaggi di neve, e, al pari del suo antenato Van der Neer, predilesse

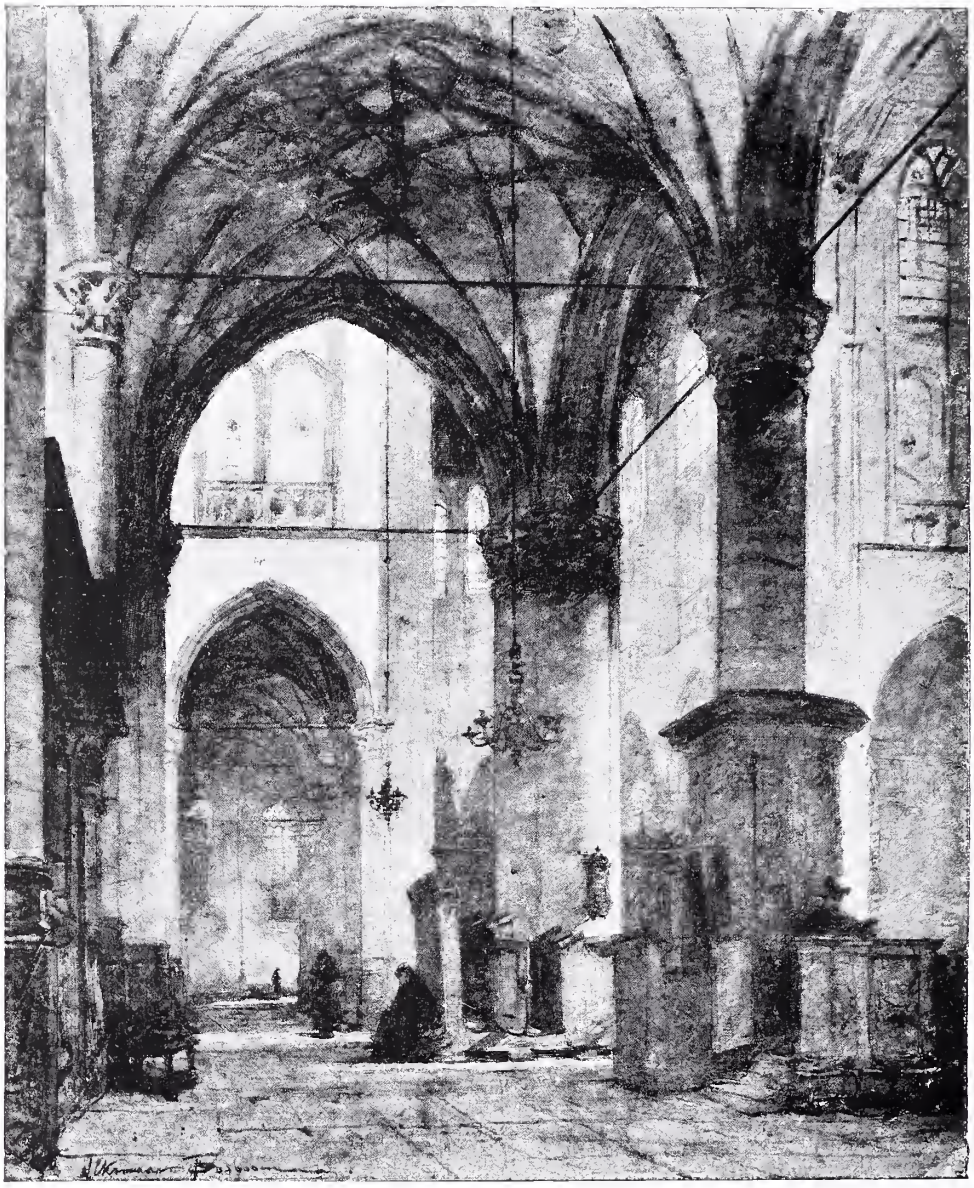
221. — Giovanni Enrico Weissenbruch: Barche.
(Amsterdam, Collezione E. H. Crone).

gli effetti di luna misteriosi, nebulosi, nei fremiti indistinti della notte. La sua pittura nervosa e febbrile è potentemente espressiva. I suoi acquarelli poi, magistrali improvvisazioni, sono addirittura incomparabili; del resto l'acquarello fra le mani dei pittori olandesi diverrà ognor più un istrumento eccezionalmente rapido e perfetto.

222. — Giuseppe Costantino Gabriel: Viene da lontano.
(Aia, Collezione A. A. Bakker).

Eccoci intanto giunti alla più grande figura dell'arte olandese moderna, a Giuseppe Israëls, che inaugura un'êra nuova. Come Costantino Meunier o il Whistler, la sua influenza si irradia oltre il paese natale e la sua biografia appartiene alla Storia generale.

Giuseppe Israëls nacque a Groninga il 27 gennaio 1827. Figlio di genitori ebrei



223. — Giovanni Bosboom: La chiesa di Alkmaar.
(Museo Mesdag).

fu istruito religiosamente ed anzi destinato a diventare rabbino. Egli basterebbe a distruggere il pregiudizio accreditato che gli israeliti non siano forniti di doti artistiche, se non si potesse, oltre al suo nome, citare quelli del Pissarro, del Liebermann, del Lévitan e di molti ancora. Suo padre, piccolo agente di cambio, lo impiegò giovanissimo presso di sè. Il suo talento si rivelò fortunatamente per caso. Egli disegnava con passione e passava gran parte del suo tempo a copiare litografie o stampe. Ebbe alcuni consigli da due maestri, il Buys e il Van Vicheren, i quali vedendo i suoi progressi, presto gli misero in mano i pennelli. Lavorò in compagnia di pittori di edifici e si esercitò facendo il ritratto a tutti coloro che conosceva. Ciò dato, suo padre si decise a mandarlo ad Amsterdam, nello

224. — Giovanni Bosboom : Fattoria.
(Amsterdam, Museo Stedelijk).

studio, allora celebre, di Giovanni Kruseman. Era il 1840. Il giovanotto, installato presso un suo correligionario in pieno ghetto, si pose ad osservare con vivo interesse di curiosità le abitudini pittoresche e quasi esotiche, che avevano tanto commosso il suo grande predecessore, il Rembrandt. Nel 1845, colpito da alcuni quadri di autori francesi, di Ary Scheffer fra gli altri, si decise a partire per Parigi con una modesta pensione dei suoi genitori. Vi restò due anni seguendo i corsi della Scuola di Belle Arti, inscritto nello studio del Picot ove riceveva i consigli del Pradier, di Orazio Vernet e del Delaroche. Ma fu sopratutto il Louvre che lo formò, e mentre aveva tratto poco profitto dall'insegnamento ufficiale, fu molto impressionato da quell'ambiente nel quale fermentava la prossima rivoluzione artistica

225. — Giovanni Bertoldo Jongkind; Veduta olandese.
(Amsterdam, Museo Rijk).

e politica, e che formava un vasto focolare intellettuale di un'intensità di vita e di una laboriosità meravigliose. Nel 1848, quando in Francia scoppiò la rivoluzione, egli ritornò in Olanda e si rimise al lavoro. I suoi primi quadri, che avevano per soggetto scene dell'antica storia ebrea e della storia nazionale olandese, ed erano pervasi tutti da un romanticismo cavalleresco al chiaro di luna, sono ben lungi dal predire il suo avvenire. Il *Sogno* ed il suo *Adagio con espressione* gli valsero qualche successo. Ma un'occasione provvidenziale venne a mostrargli qual dovesse essere la sua via. Molto ammalato ed in miseria, l'Israëls si era ritirato in un piccolo villaggio di pescatori, a Zandvoort, vicino ad Haarlem, per tentare di rimettersi in salute. Installato in casa di povera gente si interessò alla loro vita, li disegnò, li ritrattò e se ne ripartì guarito, con un considerevole numero di studi e con la risoluzione di dedicarsi a riprodurre la grandezza delle umili vite, come il Millet stava facendo fra i paesani di Barbizon. I suoi primi quadri di questo genere divenuti celebri, furono: *Primo amore*, *Il naufragio*, *La culla* e specialmente *Lungo il camposanto*

(1856) che trovasi al Museo Reale di Amsterdam. Sono composizioni improntate ancora a un certo sentimentalismo patetico un po' convenzionale e con degli effetti di chiaro-scuro di un artificio un po' teatrale. Ma se l'artista si era evoluto in quanto ai soggetti, la tecnica rimaneva pur sempre quella. A poco a poco la sua sensibilità si esaltò. Ammogliatosi fin dal 1863 con la figlia di un avvocato di Groninga, si stabilì a l'Aia in modo di poter lavorare a Scheveningen, e là fra i pescatori, illuminato forse dalla luce divina del suo avolo, il Rembrandt, egli seppe penetrare in quelle anime semplici e nel loro umile ambiente, grazie al singolare potere del suo spirito, dotato di una sensibilità acutissima davanti ai fenomeni naturali e di una viva impressionabilità davanti alle più sottili emozioni umane. Egli vibrava all'unisono con i suoi modelli e si riproduceva in essi per una rara facoltà di assorbente

226. — Giuseppe Israëls: Sola nel mondo.
(Amsterdam, Museo).

assimilazione e di simpatia irradiante. Ciò costituisce la sua eccezionale personalità anche di fronte al Millet ed a Costantino Meunier, benchè l'opera simbolica di quest'ultimo abbia un significato di portata più generale.

Nell'Israëls infatti la sensazione è più attiva, più diretta; nell'opera sua v'è quasi sempre un interesse speciale per un « soggetto ». È interessante ricordare l'osservazione del Fromentin nel suo libro i *Pittori d'altri tempi*; egli nota « l'assenza totale di ciò che noi chiamiamo un soggetto » nell'arte olandese, e basa su di ciò specialmente la differenza fra il genio inventivo latino ed il genio puramente pittoresco degli olandesi. Nei tempi moderni i fatti smentiscono questa regola. Il quadro del Museo d'Amsterdam, *Sola nel mondo* (n. 226), è uno dei più commoventi esemplari di quest'arte. In una povera casa di pescatori, dal tetto basso, tutta invasa dall'ombra e attraversata soltanto da un pallido raggio luminoso, che entrando dalla finestra nel fondo si ferma su gli umili attori di quel semplice e straziante dramma intimo, una vecchia sta seduta al letto di un moribondo col viso nascosto nel grembiule. L'atmosfera è velata, nebbiosa, e fascia, per così dire, le forme e le figure; e quel chiaro oscuro delicato e sottile, dal quale si sprigionano toni tenui e sfumanti in armonie melanconiche, è superlativamente suggestivo. Il Duranty ben a

ragione scriveva di una tela del maestro, che essa era fatta « di ombra e di dolore ». Lo stesso senso di commozione penetrante emana anche da un quadro di soggetto presso a poco congenere, benchè meno tragico; quello della vecchia donna che stende le mani intirizzite davanti al focolare solitario e ha il titolo: *Quando si è vecchi* (n. 227).

227. — Giuseppe Israëls: Quando si è vecchi.

Vi è forse in fondo a quello spirito altruista e comprensivo ed in quegli accordi sordi e dolorosi un'eco lontana dell'antico genio ebraico, ed il ricordo atavico dell'esistenza solitaria e minacciata dei ghetti. Se l'Israëls è stato il pittore dei pescatori sia dentro i loro miserabili abituri che fuori, nella libera atmosfera marina, nel dolce splendore della luce che vien dal mare e dal cielo, egli fu anche il cantore della sua stessa razza, di quella piccola parte almeno che sopravvive ancora nei suoi caratteristici costumi e che ormai non si ritrova più se non ad Amsterdam. Egli ha ritrovato gli accenti espressivi del Rembrandt, e una tecnica che tecnica non si può quasi più dire tanto egli l'ha resa libera e tutta sua,

sciolta da ogni legame di regola professionale, varia e negletta in apparenza, ma spontanea, vivace, adatta al soggetto; fatta apposta per riprodurre le fisionomie dei vecchi rivenduglioli seduti davanti alle loro porte.

Il *Matrimonio ebreo* (n. 228) sebbene assai poco imponente nel vestiario moderno, che comporta il cappello a cilindro ricoperto dal sacro velo, suscita in noi pur sempre la stessa

228. — Giuseppe Israëls: Matrimonio ebreo.

emozione delle vecchie tele del Rembrandt, per il raccoglimento, la gravità e la potenza di simpatia comunicativa che ne emana.

Intorno all'Israëls, ma una di generazione più giovane, e accanto alle figure del Bosboom, del Gabriel e del Weissenbruch, brilla di vivo splendore una famiglia d'artisti meritamente celebri; la famiglia Maris. I tre fratelli Jacob, Matthys e Willem si sono veramente distinti come pittori. Erano figli di un operaio tipografo, il cui nonno era venuto di Polonia e s'era stabilito a l'Aia nel 1830, riuscendo a furia di stenti ad educare i suoi tre figli e le due figliole. Il maggiore dei maschi si divertiva a disegnare, i due fratelli minori lo imitarono, e così cominciò a manifestarsi la loro vocazione.

Il maggiore, Giacobbe Maris (Jacobus Hendrik) nacque a l'Aia il 25 agosto 1837 e morì a Carlsbad il 7 agosto 1899. Il suo maestro di scuola elementare, accortosi che il fanciullo passava le ore di ricreazione disegnando, si interessò a lui e lo raccomandò ad un

229. — Giacobbe Maris: Veduta di fiume.
(Amsterdam, Museo Rijk).

pittore di soggetti storici allora molto conosciuto, lo Stroebel, che lo fece lavorare e lo esercitò a copiar della natura morta all'acquarello. Entrò poi nello studio di Umberto van Hove (1852) col quale andò per due anni ad Anversa; sentendosi sovraccaricar di troppo lavoro dal maestro lo lasciò, e seguì per tre anni i corsi dell'Accademia di quella città. Ritornato a l'Aia nel 1857 studiò colà con i suoi due fratelli e incominciò a lavorare per sè stesso. Il suo primo quadro fu un *Interno di cucina*. Subito dopo riprese a viaggiare. Nel 1860 era in Germania ed in Svizzera; nel 1865 a Parigi, ove fece un lungo sog-

230. — Giacobbe Maris: Il mulino.

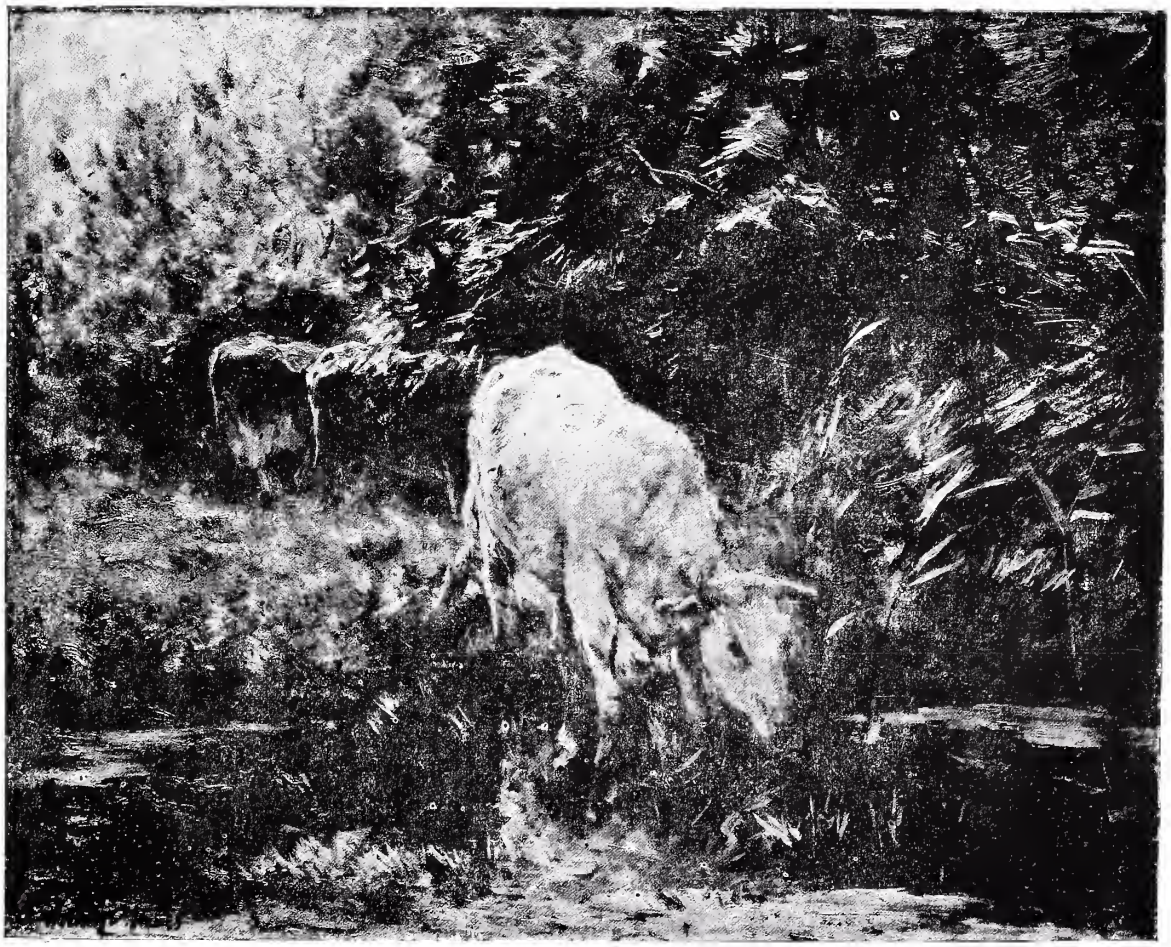
giorno. Ivi egli si guadagnava la vita insieme col suo compatriota ed amico Kaemmerer dipingendo figure caratteristiche di modelle italiane, allora messe di moda dal Hébert. Iscritto alla Scuola di Belle Arti, entrò contemporaneamente nello studio del detto maestro. Nel 1868 espose al "Salon,, una *Veduta del Reno* che venne notata ed acquistata da un mercante di Londra. Fu il principio del successo. Nel frattempo aveva preso moglie. Nel 1871, dopo l'Assedio e la Comune ritornò in Olanda e si stabilì a l'Aia. Jacob Maris è ciò che si può veramente chiamare un pittore; egli appartiene alla razza dei grandi olandesi, e pur conservando tutta la sua originalità, si riattacca alla schiera dei romantici o dei naturalisti francesi; anche, forse, a quella dei realisti come il Decamps, il Millet, il Courbet, ma sopratutto ricorda il Dupré per l'imponenza dei suoi paesaggi, pur dimostrandosi più realista e meno lirico. Presenta parecchie affinità anche col Daubigny. La sua materia

coloristica è ricca, la sua tecnica franca e robusta, sicchè i più semplici aspetti della natura si rivestono di vera grandiosità sotto la sua mano. La sua esecuzione impetuosa che non manca di esser spes o rielaborata, è larga e sintetica nel senso che il Maris come il Dupré non eseguisce mai alla prima, copiando paesaggi dal vero. Al pari del maestro francese

231. — Giacobbe Maris: Un angolo di Delft.

egli dipinge volontieri a memoria; e non è descrittivo, ma la sua memoria fedele conserva tutta la freschezza delle impressioni ricevute, e la sua pittura densa e potente ha spesso nei cieli nebbiosi o luminosi fluidità, delicatezza e splendore. Egli ha dipinto nei dintorni dell'Aia, d'Amsterdam, e di Rotterdam dei mulini che drizzano le loro torri rotonde e le loro grandi ali verso il cielo nebuloso; dei piccoli ponti gettati su ruscelli in mezzo alla campagna; dei ponti levatoi su canali intorno alla città; delle vedute di porti come quella qui riprodotta (n. 229) e che appartiene al Museo Reale di Amsterdam; dei piccoli angoli familiari e pittoreschi di sobborgo, come *Un angolo di Delft* (n. 231).

Il più giovane dei tre fratelli, Guglielmo Maris, è quello che più si avvicina al maggiore. Nato a l'Aia il 18 febbraio 1844, imparò dai fratelli e non ebbe a lottare nel suo esordire, nè lasciò mai il paese natìo, se se ne tolga un viaggio in Norvegia. Stabilì la sua residenza a l'Aia e nei dintorni. I suoi primi lavori hanno un carattere minuzioso e aneddotico, ma la sua maniera non tardò a farsi più ampia. Guglielmo è paesista e pittore d'animali ad un tempo stesso, vale a dire che egli ama popolare la natura delle sue belle vacche bianche e chiazzate che si abbeverano in riva ai ruscelli (come ad esempio in quella sua tela, la *Vacca che beve* (n. 232), così fine per la luce diffusa, che scintilla sul



232. — Guglielmo Maris: La vacca che beve.

fogliame ed accarezza le groppe lucenti delle bestie, tela che si trova al Museo Reale dell'Aia), oppur di anitre che diguazzano nell'acqua corrente. Egli non è un ritrattista nè un descrittore. Gli animali, le case, gli alberi o le acque non sono per lui che un pretesto per cogliere i giochi più vivi o più difficili della luce. Ama i cieli molto alti, e coperti di nebbia nell'alba misteriosa, gli effetti di contro luce, il verde grigio dei salici, la gran pianura umida delle paludi, seminata di giunchi, interrotta da specchi d'acqua, limitata nello sfondo dai tetti conici e dalle ali dei mulini. È maestro nel riprodurre con tavolozza argentea le vibrazioni dell'atmosfera, i fremiti dell'acqua striata dai raggi. I momenti da lui preferiti sono certe ore dell'estate e della primavera. Il quadro che qui pubblichiamo dà un'idea della sua vivissima sensibilità, che valse in Olanda ai Maris il nome di impressionisti. Giacobbe penò un pezzo prima d'essere accettato. Guglielmo fu discusso ancor più a lungo. Essi formarono intorno all'Israëls quella, che verso al 1880, fu chiamata « la scuola dell'Aia ».

L'ultimo dei Maris, secondo per età, MATTEO MARIS, o, come per abbreviare lo si chiama al suo paese, THYS MARIS, differisce enormemente dai suoi fratelli e dai suoi confratelli olandesi in generale; egli rappresenta nei Paesi Bassi, paesi protestanti, uno spirito tutto nuovo, che si farà strada nella seguente generazione: lo spirito mistico. Nato a l'Aia nel 1839 seguì le tracce del fratello maggiore, ma mostrò ben presto anche dinnanzi alla

233. — GUGLIELMO MARIS: Pascolo a primavera.

natura le tendenze idealiste della sua visione tutta subbiettiva. Fu pensionato nel 1857 dalla principessa Marianna ed accompagnò suo fratello all'Accademia di Anversa. Abitò per un po' di tempo a Parigi, poi si recò a Londra ove si fissò definitivamente, e visse nella solitudine. Le sue opere sono poco conosciute, poichè, dopo un rifiuto inflitto ad una sua tela, non volle concorrere più ad alcuna esposizione.

È una personalità d'artista molto originale, strana e simpatica. La sua arte è fatta più di sentimento che di realtà, o almeno la realtà par si condensasse nel suo cervello, che ne distillò tutta l'essenza poetica. È una specie di romanticismo il suo, sintetico, intenso e profondo, dal disegno semplice e lezioso come di un primitivo, dalle tinte profonde, ardenti e misteriose. Ha delle armonie raffinate a la Whistler e fa anche pensare un poco, per ciò

che ha di romantico e di sentimentale nel suo naturalismo, alla personalità britannica già menzionata di F. Walker. Sembra infatti che Matteo Maris fosse più atto ad esser compreso in Inghilterra che in Olanda. I suoi paesaggi sono veduti quasi atraverso l'ingrandimento del sogno o del ricordo, come quei *Quattro mulini* (n. 234) che drizzano grandiosi e fantastici le loro alte torri alate nell'oro del tramonto, al disopra degli alberi e delle case assopite nell'ombra in riva all'acqua. Le sue modelle: *Piccola cuoca seduta presso il suo fornello* o *Giovanetta che porta il becchime ai polli* (n. 235), con uno sfondo di paesaggio e in lontananza una piccola città antica e favolosa, tutta irta di campanili e castelli, sono prossime parenti di quelle figliole di re, che aspettano, sedute davanti all'arcolaio, la venuta

234. — Matteo Maris: I quattro mulini.

del Principe seducente; sono contadine o servette da storie di fate; Pelle d'asino e Cenerentola. Per questa parte la figura di Matteo Maris ci appare eccezionale in una scuola che, in forza della tradizione e per virtù stessa della terra, è tutta imbevuta di realismo; ed egli fu, bisogna dirlo, l'unica espressione veramente sincera e personale, non affetta da ispirazioni d'ordine letterario. Egli ha sentito l'influsso dell'arte del Millet del quale ha riprodotta in incisione un'opera, e del quale ha presa la solita pienezza delle figure.

Per completare l'elenco dei pittori che formarono la Scuola dell'Aia, pittori potentemente veristi, che pur seppero riuscir talora caratteristici ed espressivi, bisogna aggiungere all'Israëls ed ai fratelli Maris qualche altra personalità il cui nome è familiare anche nelle altre regioni d'Europa, dove si tengono le grandi esposizioni internazionali. Due in ispecie meritano un posto ed una menzione particolare: e cioè Antonio Mauve ed E. G. Mesdag.

Quest'ultimo é, a vero dire, più anziano per età, ma la sua carriera d'artista si è svolta più lentamente. Antonio Mauve invece, nato il 18 settembre 1838 a Zaandam morì improvvisamente il 5 febbraio 1888 a Arnhem ove si trovava presso un fratello. Figlio di

un pastore protestante stabilito ad Arnhem, dimostrò molto precocemente la disposizione al disegno. Verso il 1852, essendo la sua vocazione ormai decisa, il padre pensò di farne un professore di disegno e lo pose nello studio di P. C. van Os, pittore di animali. Ma egli ben presto lasciò il maestro ed andò a stabilirsi a Oosterbeek, ove lavorò presso il Bilders

235. — Matteo Maris: Giovanetta che porta il becchime ai polli.

e fece conoscenza con Guglielmo Maris, che in quel momento agì potentemente sull'indirizzo del suo talento pittorico. In seguito il Mauve andò ad Amsterdam, poi a l'Aia, e finalmente a Laren; là egli si rivelò. Esordì alla maniera degli antichi pittori d'animali olandesi con un disegno dapprima molto accurato. I suoi personaggi hanno una parte molto attiva nelle sue composizioni e non gli sono mai indifferenti, benchè egli abbia trattati gli animali più nella massa che individualmente. La sua maniera si fece poi più larga e spigliata, ma conservò qualche cosa di intimo, di familiare, di subbiettivo, di dolcemente poetico; di una poesia reale, però, senza apparato sentimentale, fatta di realtà e di armonica semplicità. Le

236. — Antonio Mauve: Il giegge.

sue tonalità grigie sono di un grigio perla delicatissimo, triste, dolce e vellutato. Vi è in Antonio Mauve qualche cosa della grazia insinuante e della seduzione armoniosa del Corot. Egli rende alla perfezione l'addensarsi dell'armento, lo scalpitio dei montoni nella polvere, la fine e delicata tinta delle brughiere color di rosa, i toni fulvi delle dune, come in quel simpatico e triste quadro della collezione J. C. J. Drucker.

Il Mesdag non è soltanto un bravo e potente pittore, egli è anche una delle più importanti personalità del suo paese, per l'influenza acquistata e spesa tutta a profitto dell'arte. Si può veramente dire che, colla meravigliosa collezione di capolavori che formano il suo « Museo Mesdag » egli ha creata la più efficace scuola, che da un mezzo secolo riconforti gli artisti della sua regione.

Enrico Guglielmo Mesdag nacque a Groninga il 23 febbraio 1831. Figlio di un

237. Antonio Mauve: Pecore nel bosco.

banchiere, che dirigeva una gran casa commerciale di cereali, egli fu nel commercio socio del padre. Ma fin dall'infanzia si dilettava di disegnare e, come l'Israëls, ebbe le sue prime lezioni a Groninga dal Buy. Poi nei suoi momenti di ozio cominciò a dipingere; ed a trent'anni si decise a lasciare completamente gli affari per darsi alla pittura. Già ammogliato in quel tempo, trovò nella moglie una vivace incitatrice all'arte. Andò a studiare a Bruxelles presso l'amico e nipote Alma Tadema e seguì docilmente i consigli del Roelofs. Ai suoi inizii ritrasse scrupolosamente per studio case, giardini, e interni. Nel 1868 si decise ad esporre, e lo fece contemporaneamente nel Belgio ed in Olanda. Nel suo paese non ebbe gran successo, ma trovò invece nel Belgio delle vive simpatie, che lo incoraggiarono. Andò a Norderney e cominciò colà la serie ininterrotta delle marine che resero celebre il suo nome. Nel 1869 si fissò a l'Aia, per esser vicino a Scheveningen. In quel primo anno ottenne al " Salon ,, di Parigi una medaglia con le sue *Brezze del Mare del Nord* (n. 238). Fino al 1876 continuò nella sua prima maniera molto minuziosa e particolareggiata. Ma da quella data in poi, la sua tecnica si allarga, il suo pennello procede con focose abbreviazioni e in ogni grande esposizione internazionale il pubblico ammira le sue

barche da pesca dalle vele brune e rossicce, che vogano su dei mari glauchi e agitati, al sole che si leva o che tramonta maestoso sulle acque. Il Lussemburgo possiede di questo artista un bel *Sole di tramonto*. Il Mesdag ha il sentimento dell'infinito, e forse soltanto Henry Moore in Inghilterra seppe rendere come lui le masse pesanti delle acque ed il palpito perpetuo dell'Oceano.

238. — Enrico Guglielmo Mesdag: Brezza del Mare del Nord.

La Signora Sina Mesdag-Van Houten, nata il 23 dicembre 1834 a Groninga, e dal 1856 maritata col Mesdag, è pittrice di talento; che, formatosi il gusto sulle opere raccolte dal marito, dipinse quasi esclusivamente brughiere e nature morte.

Il Mesdag eseguì nel 1881 la veduta di Scheveningen in collaborazione con la moglie e coi pittori de Bock e Breitner.

A quest'ultimo maestro si ricollega Adolfo Artz, nato a l'Aia il 18 dicembre 1837 e morto il 9 novembre 1890; allievo dell'Israëls dipinse con talento scene rurali, armenti, ecc. ed espose spesso ai "Salons" di Parigi, ove risiedette dal 1866 al 1874. Dopo di lui dobbiamo accennare ad Alberto Neuhuys e al Blommers.

Alberto Neuhuys nacque ad Utrecht il 10 gennaio 1844. Sulle prime la sua famiglia si era opposta alla sua vocazione. Lavorò ad Anversa, ove dal 1868 al 1872 eseguì delle composizioni storiche e romantiche, seguendo le formule dell'Accademia. Ritornò più tardi in Olanda e vi subì l'influenza dell'Israëls e di Giacobbe Maris; dimorò per qualche anno a Hilversum ove dipinse parecchi quadri e dopo il 1900 si fissò ad Amsterdam. I suoi soggetti non sono molto vari; è quasi sempre la stessa camera rustica con qualche donna che fila, come in quel grazioso e modesto idillio campestre, che ha il titolo italiano un po' pretensioso di *Prima Vera* (n. 240); o qualche madre occupata dei suoi marmocchi. Ciò non ostante il Neuhuys è pittore in tutto il significato della parola; la sua tecnica ha una robustezza virile, ricco è il suo materiale, forte la sua tavolozza, con dei rossi straordinari;

GIUSEPPE ISRAËLS. - IL FIGLIO DI UN'ANTICA RAZZA. (Amsterdam, Museo Municipale).

i bei rossi dei grandi avi suoi! È un'arte realista e veritiera del genere di quella del Courbet, nella quale si sente che la pittura vuol esser bella per sè stessa.

Molto differente dal Neuhuys è Bernardo Giovanni Blommers nato all'Aia il 30 gennaio 1845. Allievo dell'Accademia di quella città e del Bisschop, si compiacque, sul principio dei travestimenti pittoreschi dei personaggi in costume. Si volse ben presto all'arte nuova sotto l'influsso di Giacobbe Maris e dell'Israëls, che conobbe sulle dune di Scheveningen. Ma non divenne un imitatore nè dell'uno nè dell'altro; le sue figure sono

239. — Cristoforo Bisschop: Lo specchio.
(Monaco, Pinacoteca).

in generale più plastiche e i colori hanno più corpo. L'arte sua è essenzialmente ottimistica, sana, fresca. Egli ottenne speciale rinomanza come ritrattista di bimbi. È di una sensibilità finissima nei fenomeni della luce e dell'atmosfera fra il cielo ed il mare. I suoi *Pescatori di conchiglie* (n. 241) ne sono un esempio.

Ricordiamo ancora i fratelli Davide e Pietro Oyens nati ad Amsterdam nel 1842 e morti a Bruxelles, uno nel 1894 l'altro nel 1902, che aderirono di preferenza al movimento dell'arte belga e riuscirono specialmente nel quadro di genere e come ritrattisti.

Benchè non abbiano grande importanza come innovatori, non vanno dimenticati gli ultimi aderenti alla gloriosa scuola dell'Aia. Uno dei più noti fra di essi, Luigi Apol nato all'Aia nel 1850, scolaro dell'Hoppenbrouwer e di Pieter Stortenbeker, si dedicò in special modo a ritrarre la natura in veste invernale, e dopo aver esposto nel 1875 un suo *Inverno*

nel bosco, si attenne quasi sempre a consimili soggetti, cercando di dare direttamente l'impressione della neve, del ghiaccio, del pallido sole che non riesce ad attraversare le brume, senza ricorrere alle solite macchiette poste qua e là a ricordarci la nostra sensibilità umana. Cotal passione artistica lo spinse persino a prender parte a delle spedizioni polari nel 1880, e ne riportò tutta una raccolta di sensazionali impressioni. F. O. J. van Rossum Duchatel (nato a Leida, 1856) indirettamente allievo di Guglielmo Maris, è pure paesista di talento; J. C. K. Klinkenberg (nato all'Aia, 1852), allievo del Bisschop, ha delle belle vedute di città al Museo Mesdag; la fattura ne è però un po' trita e la tinta giallastra. G. J. H.

240. — Alberto Neuhuys: Prima Vera.

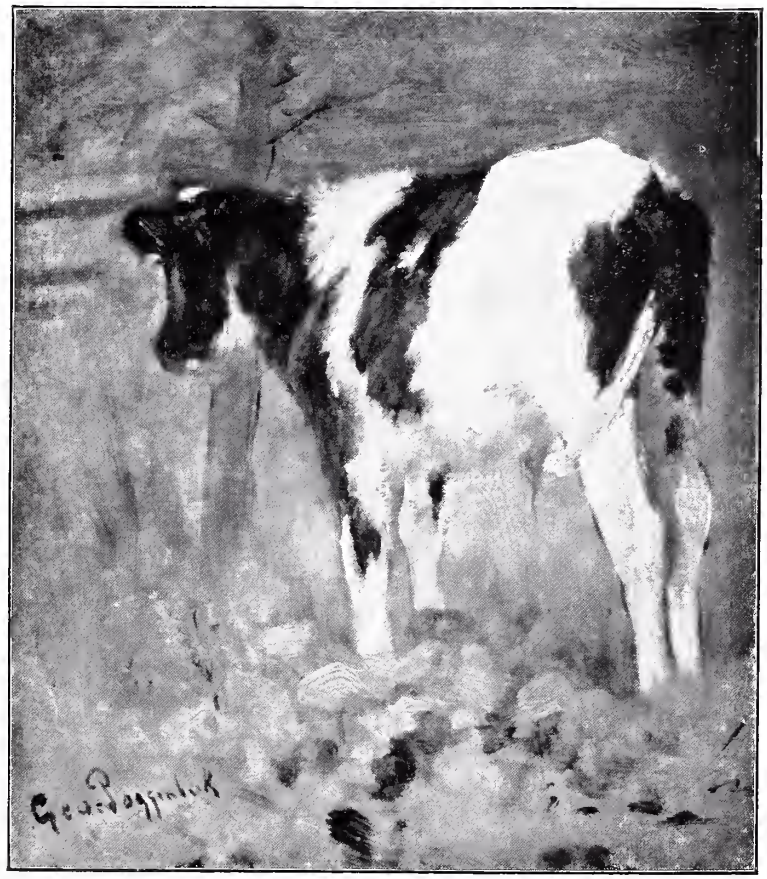
Poggenbeek, che è il più importante di cotesto gruppo dell'Aia, benchè nato ad Amsterdam (1853-1903), tratta la pittura all'aria libera e in piena luce magistralmente, tenendosi molto vicino al Mauve e mostrandosi in pari tempo grande ammiratore di Guglielmo Maris. Gli è fratello in arte Nicola Bastert, che predilige le vedute lungo il corso dei fiumi e si compiace di ripetere gli stessi luoghi nel tramutare delle stagioni. Teofilo de Boch (Aia 1853-Haarlem 1904) crebbe nell'istesso ambiente d'arte e con gli stessi ideali, ma poi fu attratto interamente verso l'arte francese e si trasferì a Barbizon e dipinse nel bosco di Fontainebleau, sì che il suo modo di concepire il paesaggio sta fra quello di Giacobbe Maris e del Corot e del Daubigny. Predilige gli alberi, ne sente la poesia, sa costruire i suoi quadri solidamente, e li dipinge con una maniera rapida, e, per quanto un poco superficiale, caratteristica.

Gli artisti che abbiam passati in rassegna rappresentano quelli che in Olanda sono

241. — Bernardo Giovanni Blommers: Pescatori di conchiglie.

242. — Teofilo de Boch: Tempo incerto.

chiamati gli « Antichi » o i « Vecchi ». È l'arte d'ieri, gloriosa e rispettata, che formò la scuola nazionale. Ma anche là, come altrove, come da per tutto, una delle particolarità della storia dell'arte, e specialmente dell'arte moderna, è la lotta fra gli antichi ed i nuovi, la creazione e l'evoluzione continua. In Olanda queste opposizioni non prendono mai le proporzioni di un conflitto violento, di una quistione acuta, nella quale i maestri antichi si mostrano ostili alle novità del presente, mentre i giovani sconoscono ingiustamente le grandezze del passato. La figura dell'Israëls domina sempre paternamente sulla scuola tutta, ed il suo stesso figliolo è uno dei promotori del nuovo indirizzo. Vi sono dunque in Olanda i giovani ed i vecchi: gli antichi ed i nuovi « gidsers », nome che si dà alle pubblicazioni



243. — Geo Poggenbeek: Il Vitello.

che difendono le dottrine opposte. Come s'è visto furono qualificati d'impressionisti il Maris e il Mauve; oggi si chiama neo-impressionismo l'evoluzione attuale dell'arte olandese; ma il termine non ha lo stesso preciso significato che gli si dà generalmente; esso è derivato piuttosto dal significato che assunse sul principio la parola, e corrisponde all'idea generale di novità, di reazione più o meno battagliera contro le formule del passato.

La quiete dell'arte olandese è stata scossa e turbata, le generazioni nuove hanno voluto un'arte che meglio rispondesse all'ansia del pensiero contemporaneo; se non alle esigenze di una visione più viva e nervosa. Alla testa della giovane Olanda sta Giorgio Enrico Breitner nato a Rotterdam, il 12 settembre 1857. Questi fu dapprima destinato al commercio, ma sentendosi maggior disposizione per la pittura che per gli affari, studiò prima col Rochussen a Rotterdam, indi all'Accademia dell'Aia, per diventare poi l'allievo prediletto di Guglielmo Maris. Cominciò a dipingere nel 1880 ed esordì con uno studio di usseri lanciati al galoppo. Sul principio sembrò preferire i soggetti militari e le cariche

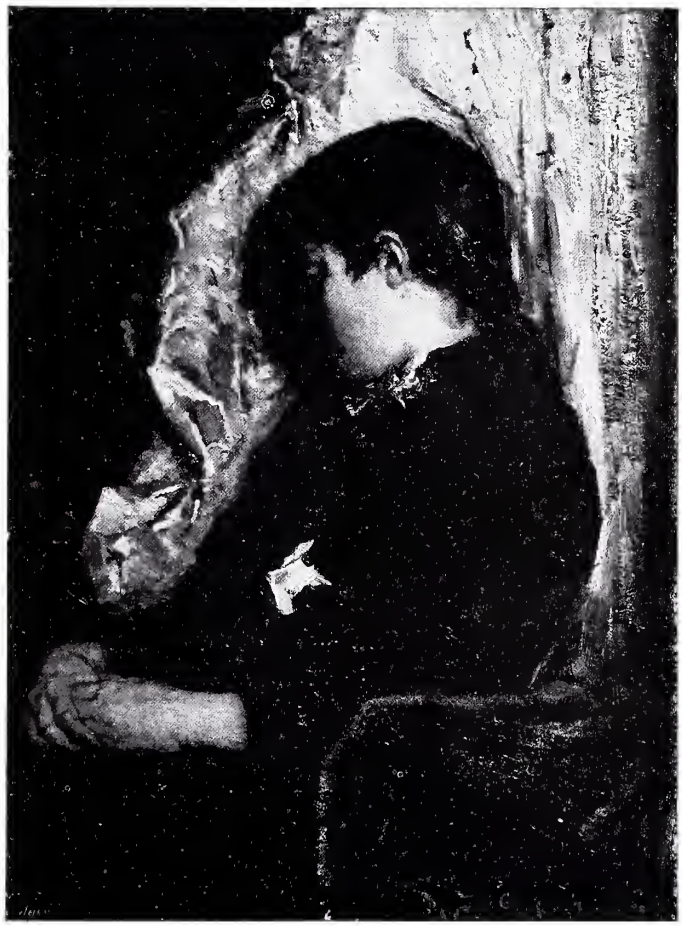
244. — Giorgio Enrico Breitner: Cavalli nella neve.
(Dordrecht, proprietà del signor Bilderbeek).

di cavalleria. Ma trattò poi ogni genere, figure grandi al naturale, fiori, natura morta, effetti di notte. Divenne celebre per le impressioni di città veramente insuperabili; per le sue vedute di vecchi quartieri d'Amsterdam ove le tinte forti delle case contrastano col candore della neve, con le strade fangose; ove i cavalli pesanti tirano i grevi carretti. Egli mostra un raro senso di accordi espressivi e quei paesaggi, di una poesia nostalgica e straziante, danno i brividi come certi quadri del belga Baertsoen. *I cavalli nella neve* (n. 244),

245. — Guglielmo Zwart: Mercato di bestiame.

che appartengono al signor Bilderbeek di Dordrecht, sono stati ammirati all'esposizione universale del 1900 a Parigi.

Ciò che vi è di « impressionista » nell'arte del Breitner gli viene da una sensibilità personale sviluppatissima, e fors'anco, per quanto riguarda la tecnica, dall'influenza del Manet. Il suo compagno Isacco Israëls fu anch'egli uno dei promotori di questo neo-impressionismo. Il figlio del vecchio Giuseppe Israëls volle essere essenzialmente moderno. Nato a l'Aia nel 1865 fu nei suoi primordi diretto dal padre, benchè seguisse regolarmente i corsi dell'Accademia dell'Aia. Esordì con dei soggetti militari e subì l'influenza affasci-



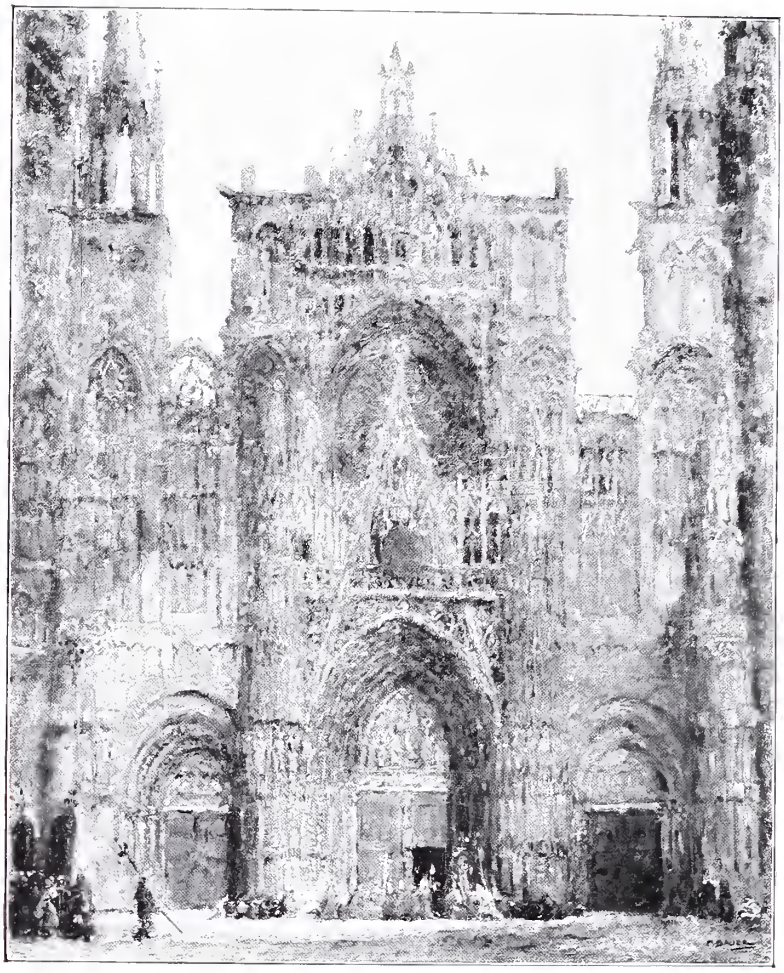
246. — Suze Bisschop Robertson: Ragazza che dorme.

nante e moderna di Bastien Lepage. Nel 1882 ottenne un primo successo con un quadro di tal genere. Lavorava in quell'epoca ad Amsterdam sempre molto scrupolosamente e dal vero. Andò poi a Parigi ove visse senza alcun dubbio in mezzo alle più moderne correnti.

Anche il Van der Maarel (Aia 1857) per quanto derivi da Guglielmo Maris ha saputo formarsi una sua caratteristica personalità, specialmente come colorista; e i suoi ritratti e i quadri di figure hanno un gusto singolare se non eccellente.

Accanto al Breitner merita un posto speciale fra i giovani pittori dell'ultima generazione Mario Bauer. Nacque a l'Aia nel 1867: suo padre era pittore decoratore e ben presto sotto quell'influsso la vocazione di lui si rivelò. Studiò all'Accademia dell'Aia e fu allievo del pittore P. van Witsen, amico intimo dell'Israëls, che gli comunicò la sua ammirazione per il sommo pittore, gloria della nazione. Cominciò a dar prove del suo talento coll'acquarello e dimostrò subito grande originalità di temperamento artistico. Nel 1885 ebbe occasione di

fare un viaggio a Costantinopoli e di là riportò una serie di impressioni straordinarie per grandiosità e fantasia, che riprodusse subito all'acquarello e in acque-forti con un'impronta di carattere personale indimenticabile. In quelle visioni orientali piene di tanta luce, vi è come il ricordo magico del Rembrandt e del pittoresco Fortuny. Nel 1889 eseguì la sua prima lastra all'acqua-forte sotto la direzione del suo amico Filippo Zilcken, che con i suoi lavori e con i suoi scritti ha tanto fatto per questo genere d'arte. Impadronitosi subito della tecnica, il Bauer ritornò a Costantinopoli, in Egitto e persino nell'India. Viaggiò di poi anche in Francia, ove, sulle orme di Claudio Monet cercò rendere l'aspetto della grandiosa



247. — Mario Bauer: La cattedrale di Rouen.

facciata della *Cattedrale di Rouen* (n. 247), con la pietra scolpita, traforata, rosa dalla pioggia e su cui il tempo ha lasciato la sua patina; prodigiosa e meravigliosa fioritura scultorea in una materia che sembra sconosciuta. Il Bauer fu pari all'impresa. Dipinse anche la *Cattedrale di Strasburgo* e delle vedute di Parigi, che si trovano al Museo Mesdag. Passiamo ora in rassegna un gruppo di paesaggisti che in quello stesso tempo ottenne una certa fama, e cioè: G. B. Tholen, G. de Zwart, Gian Voerman e il Verster.

Guglielmo Bastiano Tholen nacque ad Amsterdam il 13 febbraio 1860. Esordì nel 1880 sotto l'influenza del Gabriel, del Mauve e di G. Maris. Si avviò però di poi su di una strada più personale ed espose nel 1888 una serie di battelli e di cave di sabbia che furono notati con favore. L'anno dopo si diede, sull'esempio del Rembrandt, a studi di bestie macellate e di scannatoi, come nella *Bestia morta* (1890). La sua tavolozza si accentuava nei toni ed ogni giorno diventava più ardente come si vede nei suoi ultimi

lavori *L'albero giallo* (1892), *Il fienile* (1895), *Il porto* (1897) e fin'anco in quei suoi ritratti di ragazzine, che portano la data 1893. Ma questa specie di esaltazione colorista si calmò in seguito, e l'esecuzione delle sue ultime opere quali: *Una Kermesse a Monnikendam* (1906) delle vedute di fiumi, delle marine, vari paesaggi, è più accurata, più leggera e raggiunge una delicatezza poetica.

Guglielmo de Zwart nacque a l'Aia nel 1862 e studiò all'Accademia di quella città sotto la direzione di Giacobbe Maris. Le sue prime pitture sono fini, bionde, distinte; ma in seguito le sue tinte si accentuano potentemente, seguendo l'evoluzione che sembra distinguere l'ultimo periodo del paesaggio olandese contemporaneo. Quello dello Zwart è un

248. — Isacco Israëls: Ballo popolare ad Amsterdam.

ricco temperamento pittorico. Egli dipinse delle vedute di città, prese particolarmente nei dintorni dell'Aia; dei gruppi di animali in mezzo alle strade; delle figure di donna, e dei bei paesaggi animati nonchè dei mercati di bestiame popolati da vacche chiazzate. Bella è quella sua palude sotto un cielo chiaro, presso la quale un contadino munge una vacca, in mezzo a un gruppo di pacifici ruminanti. De Zwart è anche incisore.

Gian Voerman, nato a Kampen, nel 1857, appartiene allo stesso ambiente. Studiò all'Accademia di Amsterdam ed esordì con quadri di figura, poi, verso il 1885, dipinse vedute di città e fiori, con un sentimento di commossa intimità. Verso il 1890 la sua maniera si modificò semplificandosi, con una larghezza che ricorda un poco lo stile dei grandi Giapponesi. I suoi *Riflessi sull'Yselle* dimostrano tutta la delicatezza della sua visione.

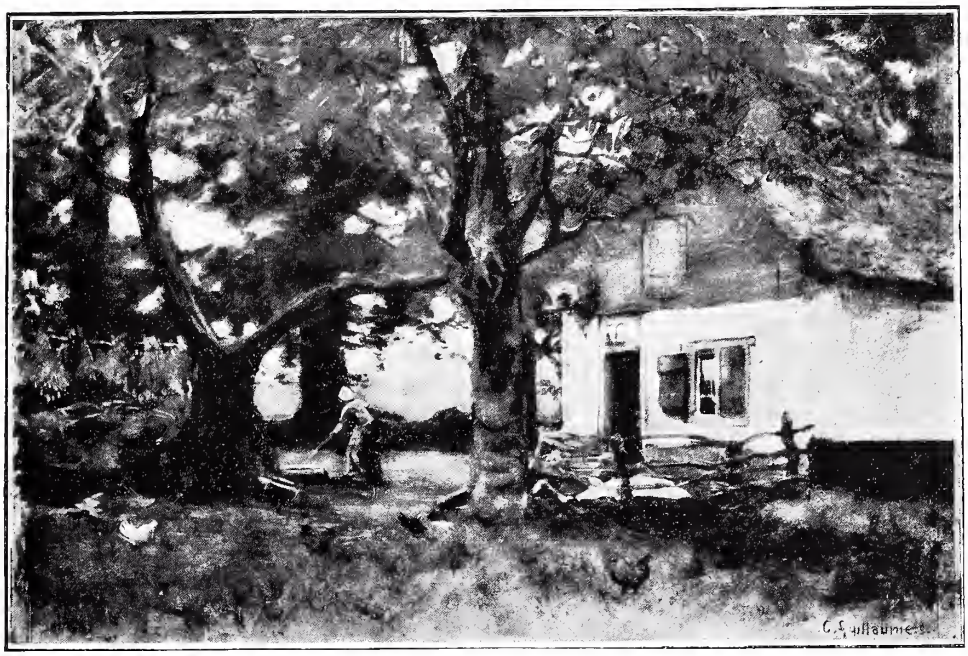
Floris Verster, nato a Leida nel 1861, si afferma del pari per la tendenza alle tinte molto accese; le sue armonie sono strane ed anche qualche volta violente, la sua maniera da principio brusca, vivace e nervosa. Cominciò col dipingere animali; vacche e cavalli, sotto l'influenza del Breitner. Trattò in seguito magistralmente l'acquarello, dipin-

gendo volatili, rose di siepe, ecc. con una fattura larga e piena di luce, poi, come il Voerman, si modificò e dipinse delle nature morte, qualche fiore in un vaso, o degli angoli di città, come la vecchia chiesa di Leida, trattata con gran sentimento malgrado il lavoro minuzioso, paziente ed attento. Fra le sue migliori opere si citano gli *Spaccapietre* del 1887 e l'*Ortolano* del 1885.

249. — Mario van der Maarel: Il chierico.

Eccoci ormai giunti ad una delle figure più straordinarie e più discusse dell'arte moderna, figura che occupa un posto eminente in Olanda non solo, ma in tutta Europa, e appartiene tanto al suo paese d'origine quanto alla scuola francese. Intendiamo parlare di Vincenzo van Gogh. Quando lo si pone vicino ai suoi confratelli olandesi più giovani, testè passati in rassegna, si riesce facilmente a spiegare l'influenza che egli ebbe su di loro, e la tendenza generale in tutta la giovane scuola neerlandese verso gli ardori della luce e la vivacità del colorito. Le tonalità uniche vi regnano sovrane ed il povero Vincenzo (così egli firmava le sue opere eseguite in Francia), morì vittima di cotesta iperestesia del senso visivo, che lo spinse ad inseguire fino all'ultimo, nell'affanno dell'impotenza, la chimera di riescir a riprodurre e a fissare gli splendori e le fantasmagorie della natura, con i poveri mezzi materiali, di cui può disporre la tavolozza di un pittore.

Vincenzo van Gogh nacque a Groot-Zundert (Brabante neerlandese) il 30 marzo 1853, e morì in Francia a Auvers-sur-Oise il 20 luglio 1890. Era figlio di un ministro protestante, che voleva far di lui un commerciante. Quando fu in età di scegliere una carriera venne infatti mandato presso suo zio Van Gogh, negoziante di quadri, corrispondente della casa Goupil di Parigi. Vi restò fino al 1876. In quell'anno partì per Londra, per dedicarsi con una specie di abnegazione d'apostolo, che prova il suo carattere generosamente esaltato, all'insegnamento del popolo nei quartieri operai. Predicò nelle strade secondo l'uso. L'anno dopo ritornò ad Amsterdam con l'intenzione di seguirvi gli studi di teologia e andar poi a predicare fra i minatori. Allora soltanto cominciò a disegnare. Nel 1880 lo ritroviamo a Etten, presso suo padre, e lo



250. — Guglielmo Bastiano Tholen: Paesaggio.

251. — Floris Verster: L'ortolano.

vediamo dedicarsi all'arte con la stessa fede ardente, dimostrata dapprima per la religione. Studiò qualche tempo a l'Aia sotto la direzione del Mauve; poi, nel 1885, fu ad Anversa e quasi subito passò a Parigi. Vi lavorò per qualche tempo e subì molto l'influenza dell'ambiente impressionista e neo-impressionista, benchè i suoi autori prediletti fossero il Rembrandt, il Delacroix e il Millet, di cui si compiacque a copiare parecchie opere. Nella primavera del 1886 andò in Provenza, nella Provenza chiara e luminosa delle rive del Rodano, e si fissò a Arles, a San Remy, poi alle Sante Marie. Lavorò coll'ardore appassionato, che metteva in tutto, e si esaurì talmente nell'inseguire il suo ideale inattuabile che, malato e scoraggiato, ritornò verso Parigi fermandosi a Auvers-sur-Oise, nel maggio 1890, e morì colà improvvisamente tre mesi dopo.

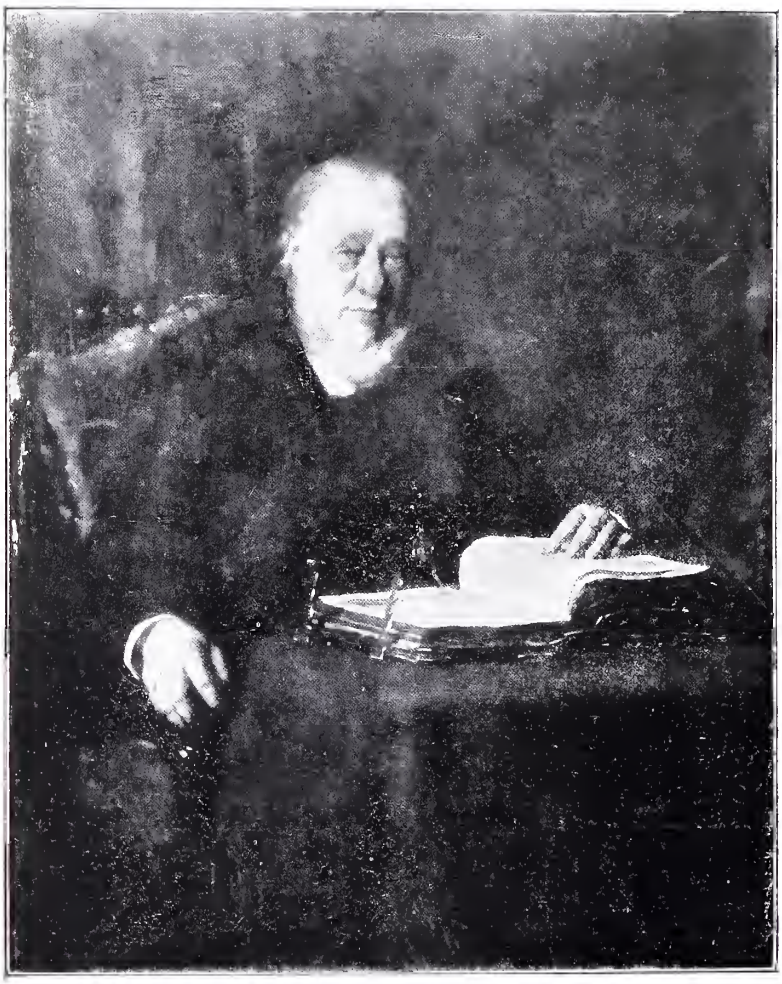
L'opera del Van Gogh comprende due maniere distinte: quella d'Olanda, che risente

252. — Vincenzo van Gogh: La fermata degli zingari.

dei vecchi maestri, e con la quale egli tenta, come soleva dire, di « tramutare il chiaro nel bruno », e la maniera francese, nella quale si risentono le influenze sovrapposte e mischiate del Courbet, del Millet, del Delacroix, del Monet e di vari altri maestri impressionisti: il Sisley o il Pisarro, il Renoir o lo Cézanne, il Toulouse-Lautrec, il Gauguin. L'artista non tardò però molto ad emanciparsi da tutti, per creare quella sua visione personale, esaltata, diremmo quasi frenetica, nella quale, alle esagerazioni più strabilianti del disegno si uniscono delle armonie violente ma gustose di tonalità, che alle volte formano degli accordi delicatissimi e penetranti. Fra le sue figure ricordiamo: l'autoritratto, il *Guardiano dell'ospedale*, il *Procaccia;* dei suoi paesaggi o interni di case: *Le vigne di Provenza, Gli ulivi, L'interno della propria camera da letto. La fermata degli zingari* (n. 252), che appartiene al signor Druet, e che noi qui riproduciamo, è una delle sue tele più brillanti di luce e di colorito.

Il misticismo di Matteo Maris era sembrato un fenomeno assolutamente unico nella storia dell'arte in Olanda. Una certa inquietudine, un certo malessere si manifesta però nello spirito dei giovani pittori olandesi delle nuove generazioni, come in quello dei loro confratelli della Francia, del Belgio, della Germania e d'ovunque. L'irrequietudine dell'arte

olandese non appare soltanto in rapporto alle questioni tecniche della luce e dei colori. Par che si sentisse il bisogno di qualche altra cosa, e dopo aver vissuto nella bella e robusta semplicità di un'arte un po' materiale, si ebbe la nostalgia di un'estetica più complicata, più raffinata, più intellettuale. Era come « lo spirito nuovo » manifestatosi in Francia al "Salon" della Rosa+Croce. Il misticismo, o meglio, il sentimentalismo romantico e poetico di Matteo Maris era stato il prodotto sincero di una idiosincrasia intellettuale e morale; il misticismo più recente dell'arte olandese ha un aspetto più artificiale, più composito, formato di mescolanze straniere, male assimilate al fondo nazionale.



253. — Teresa van Duyl-Schwartze: Il presidente Krüger.

Colui che meglio riassume coteste tendenze è il pittore Gian Toorop. Egli nacque a Poerworedjo (Giava) nelle Indie neerlandesi, il 20 dicembre 1860, da un padre colono, di origine olandese, e da una madre pure di Giava, ma di origine inglese. Fece le sue scuole a Batavia, fino all'età di quattordici anni, e quel primo ambiente, tanto esotico, influì sulla sua immaginazione e su tutto il suo avvenire.

Nel 1874 fu mandato in Olanda, ove studiò a Delft in una scuola speciale, per poi entrare nella Compagnia delle Indie neerlandesi. Ma il gusto per le arti trionfò sull'attrattiva di una professione commerciale; la famiglia non si oppose alla sua vocazione, a patto che egli si iscrivesse all'Accademia di Amsterdam. Vi restò due anni, ed in seguito se ne andò a Bruxelles con una pensione del governo, entrò nello studio del Portaëls e rimase colà altri due anni. Nel 1884 espose una grande tela romantica, *Rispetto alla morte*. In

seguito partecipò attivamente all'azione di parecchie società artistiche del Belgio, di tendenze avanzate: *L'Essor*, *I XX*, nelle quali si trovò vicino al Ensor e al Khnopff. Fece frequenti viaggi a Parigi, ove subì l'influenza dei divisionisti, e in Inghilterra, ove Guglielmo Morris lo interessò tanto per le sue concezioni socialiste, come per i suoi tentativi di decorazione nuova. Ritornò in Olanda nel 1887, ammogliato con un'inglese, e dopo vari andirivieni fra l'Olanda ed il Belgio finì per fissarsi a Katwijk. Il suo misticismo si sviluppò nel 1889,

254. — Pietro de Josselin de Jong: Ritratto di Carlo Rochussen. (Rotterdam, Museo Boyman).

dopo una grave malattia; convertitosi al cattolicismo rivelò nell'arte sua coteste sue modificazioni morali e intellettuali. Cominciò col dipingere alla spatola, alla maniera del Courbet, poi procedette alla divisione dei toni alla maniera dei puntillisti, e finalmente la sua pittura simbolica prese un aspetto lineare, agitato e tormentato, in cui gli antichi ricordi di Giava si mescolano colle denaturazioni sentimentali e colle combinazioni decorative degli Ensor, dei Khnopff, degli Odilon Redon e di Carlo Schwabe. A quel periodo della sua evoluzione son dovute la *Sfinge*, il *Giardino dei dolori* e *Le tre spose* (n. 255), qui riprodotte, ove si può vedere la miscela di tutti quegli elementi intesi a riprodurre il pensiero mistico, esaltato e confuso di un neo-buddismo esotico. Il Toorop, che è incisore, ornatista, decoratore, eseguì anche dei ritratti, e fu incaricato di decorare la nuova Borsa di

Amsterdam. Le sue decorazioni in graffiti o in cemento smaltato rappresentano mediante allegorie il Passato, il Presente e l'Avvenire.

Cotesto spirito mistico è, al pari di molti altri, molto imbevuto di arcaismo; la stessa tendenza è rappresentata in Olanda specialmente dal Derkinderen, dal Haverman e da Gian Veth.

Antonio Derkinderen (Hertogenbosch, 1859) educato all'Accademia di Amsterdam, è un disegnatore squisito da star al paragone dei maestri antichi, come si può vedere dallo studio di figura (n. 260) per una *Processione*, che qui pubblichiamo.

255. — Gian Toorop: Le tre spose.

Enrico Giovanni Haverman nacque ad Amsterdam nel 1857; si formò all'Accademia Reale contemporaneamente al Voerman. Nel 1879 andò ad Anversa e studiò colà sotto la direzione del Verlat. Nel 1890 fece un viaggio in Spagna, al Marocco ed in Algeria da dove riportò molti studi interessantissimi. Eseguì parecchie figure nude, cosa piuttosto rara in Olanda, e dei ritratti molto espressivi e caratteristici, con un'arte precisa e serrata, alla maniera dei vecchi pittori tedeschi. Il ricordo del Holbein sembra particolarmente dominare l'ispirazione di Gian Veth, nato a Dordrecht nel 1864. Egli è una delle più interessanti personalità dell'ambiente olandese, sia per i suoi lavori artistici, che per i suoi scritti sull'arte antica e contemporanea. Gian Veth fondò nel 1885, con qualche amico, il Néerlandsche Etsclub, nel quale si esponevano delle acqueforti. Il suo genere preferito è il ritratto, che egli tratta in pittura, a disegno, in incisione e in litografia. I suoi ritratti sono stati pubblicati quasi tutti nella rivista *De Kroniek*, e la sua specialità è di riprodurre le

256. — Guglielmo Witsen: Veduta invernale.

257. — Gian Voerman: Riflessi sull'Yselle.

fisonomie più distinte ed espressive del suo e di altri paesi. Dipinse la figura fine, benevola ed intelligente di *Giuseppe Israëls* (n. 259), con pennello dotato della più fine simpatia.

Il gruppo dei pittori-incisori è molto numeroso in Olanda: Israëls, Jongkind, Maris e Mauve vantano tutti un numero più o meno esteso di lavori in incisione. Più innanzi, insieme al Bauer, a G. de Zwart, al Toorop, a G. Veth, meritano di essere ricordati anche il Witsen,

258. — Giovanni Enrico Haverman: Libellula.

il Boch, il Dupont, lo Storm van's Gravesande e lo Zilcken. Di G. Witsen (Amsterdam 1860), che completò la sua educazione a Londra, diamo qui riprodotta una suggestiva veduta invernale (n. 256). Storm nacque nel 1849 a Breda. Dopo aver studiato a Leida andò a Bruxelles, ove dipinse sotto la direzione del Roelofs e, per mezzo di Alma Tadema, fu messo in relazione col Rops. Di qui ebbe origine il suo gusto per l'incisione; soggiornò a lungo in Francia e le sue stampe sono colà molto stimate. Il Museo del Lussemburgo ne possiede un certo numero insieme ad una pittura che rappresenta una *Veduta di Dordrecht.* Filippo Zilcken è nato a l'Aia, ove risiede, nel 1857. Dopo aver terminati gli studi classici, egli entrò all'Università per studiar giurisprudenza, ma ben presto rinunciò a farsi avvocato e si iscrisse all'Accademia di Belle Arti; ivi ebbe i consigli del Mauve e gli incoraggiamenti dell'Israëls e del Mesdag. Il Lussemburgo possiede le sue opere incise, notevoli

per numero, ed una piccola pittura, molto fine, sul genere del Corot, *Un angolo di Parigi veduto dal Ponte Nuovo*. Lo Zilcken ha anche scritto dei libri in olandese ed in francese, sia sui pittori neerlandesi moderni, che egli ha contribuito a far conoscere all'estero; sia su vari soggetti letterari; ricordi di viaggi, corrispondenza col Verlaine, ecc.

In quell'ambiente tanto fecondo d'artisti, meritano ancora menzione i nomi di: PIETRO TER MEULEN, nato a Bodegraven nel 1843, allievo di Van de Sande Backhuysen, pittore

259. — GIAN VETH: Ritratto di Giuseppe Israëls.

di paesaggi e di armenti; LUIGI APOL, nato a l'Aia nel 1850; J. CRISTIANO KLINKERBERG nato a l'Aia nel 1850; J. S. H. KEVER, nato ad Amsterdam nel 1854; TEN CATE, morto a Parigi nel 1907; L. VAN SOEST; BRIET, ecc. Ci resta anche a fare alcuni nomi di pittrici, che si sono conquistate un posto molto distinto nella scuola. Oltre a MARGHERITA ROSENBOOM (1843-1893); ad ENRICHETTA RONNER, nata Knip (1821-1909), celebre per le sue scene di cani, e più ancora di gatti; alle signore MESDAG-VAN HOUTEN, e VAN DUYL-SCHWARTZE, ricorderemo la signora BISSCHOP-ROBERTSON. La penultima di queste è nata ad Amsterdam il 20 dicembre 1852 ed è figlia del pittore ritrattista Gian Giorgio Schwartze, che morì nel 1874. Studiò a Monaco, poi a Parigi, per stabilirsi da ultimo ad Amsterdam. Si fece conoscere con dei ritratti di orfanelle, strette nei loro vestiti mezzo neri e mezzo rossi, di comunicande, di contadine, riprodotte con gran serietà nei loro pittoreschi costumi. Le

sue tinte sono calde e la sua tecnica ha alcunchè di virile. All'Esposizione del 1900 comparve un suo ritratto del *Generale Joubert*. Essa si era dedicata ai grandi uomini dello sventurato e coraggioso popolo boero, e tracciò l'effige del *Presidente Krüger* (n. 253) rendendo con forza la sua buona, retta e seria fisonomia olandese: lo riprodusse con la mano posata sulla Bibbia.

La Schwartze ci dà occasione di ricordare alla sfuggita un altro distinto ritrattista olandese, Pietro de Josselin de Jong (Bosch 1861-Aia 1906) del quale riproduciamo qui il *Ritratto di Carlo Rochussen* (n. 254), che, anche dal punto di vista dell'interpretazione psicologica, è una delle sue migliori opere.

La signora Susanna Robertson, moglie del pittore Riccardo Bisschop, che essa sposò nel 1892, nacque a l'Aia il 17 dicembre 1857. Seguì i corsi dell'Accademia della sua città ed insegnò per cinque anni il disegno nella Scuola superiore delle giovanette di Rotterdam. Studiò per due anni nello studio di P. van de Velde. Fu professoressa di disegno ad Amsterdam, ma si decise poi a lasciare l'insegnamento per dedicarsi tutta alla pittura, e per meglio raggiungere tale scopo andò a stabilirsi a l'Aia. È quindi naturale che, insieme all'influsso dei maestri antichi, essa abbia risentito quello dei moderni pittori della scuola, e del Breitner; la sua maniera è larga e libera, il suo colore intenso e assai espressivo. La Robertson ha dipinto delle figure, tra cui una *Fanciulla addormentata*; degli schizzi del *Suo studio*, delle vedute con case, delle strade; tali ad esempio *La viuzza* e la *Casa bianca*, quadro molto ammirato, di cui l'autrice eseguì diverse repliche.

260. — A. J. Derkinderen: Studio di figura.

GETTY RESEARCH INSTITUTE